FILM

YVONNE FURNEAUX, jedna z aktorek „Słodkiego życia" Federico Felliniego — laureata ZŁOTEJ KACZKI — 1964. Szczegóły na tylnej okładce

NR 10 (848) • ROK XX • 7 MARCA 1965 • CENA 2.50 ZŁ

WYSYŁAMY DO WIEDNIA

W marcu odbędą się w Wiedniu dwa festiwale filmowe: w dniach 4—12 marca — V Międzynarodowy Festiwal Filmów Komediowych; bezpośrednio potem, w dniach 12—18 marca — tzw. Wiedeński Festiwal Juniorów. Polska weźmie udział w obydwu festiwalach. Na pierwszym przedstawiamy „Portrety" Mirosława Kijowicza, na drugim — „Awanturę o Basię" Marii Kaniewskiej.

Prof. Jerzy Toeplitz — jurorem w Cannes

Przedstawiciel dyrekcji XVIII Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Cannes (w tym roku impreza odbędzie się w dniach 12-27 maja) zwrócił się do profesora Jerzego Toeplitza z prośbę o uczestniczenie w pracach festiwalowego jury. Prof. Jerzy Toeplitz propozycję przyjął.

„Zanim opadną liście" w Jugosławii

W dniach 19—25 marca odbędzie się w Belgradzie XII Festiwal Jugosłowiańskich Filmów Dokumentalnych i Krótkometrażowych. W czasie festiwalu przewidziany jest pozakonkursowy przegląd najwybitniejszych pozycji światowego filmu dokumentalnego i krótkometrażowego. Polskę reprezentować będzie na tym przeglądzie film Władysława Ślesickiego „Zanim opadną liście".

Polacy w „Człowieku z Cap Arcona"

W Polsce bawił ostatnio reż. Rolf Heider, który razem ze znanym aktorem DEFY — Erwinem Geschonnekiem, realizuje pełnometrażowy film telewizyjny pt. „Człowiek z «Cap Arcona»". Film ten będzie dokumentalną rekonstrukcją tragicznych wydarzeń z maja 1945, kiedy tysiące więźniów hitlerowskich obozów koncentracyjnych zatonęło na statkach zbombardowanych przez lotnictwo angielskie w Zatoce Lubeckiej.

Twórcy filmu poszukują w całej Europie ocalałych świadków tragedii; z Polski udział w filmie weźmie m.in. Tadeusz Waczkowski, aktor Teatru Powszechnego w Warszawie, znany również z ekranu. Zdjęcia z jego udziałem będą realizowane na wiosnę w Warszawie.

40 LAT DLA TEATRU I FILMU

21 lutego — w warszawskiej Sali Kongresowej — odbył się uroczysty jubileusz czterdziestolecia pracy artystycznej Heleny Grossówny, znanej aktorki estradowej, teatralnej i filmowej. Grossówna wystąpiła przed wojną w kilkunastu filmach, po wojnie zaś grała w „Kolorowych pończochach" i „O dwóch takich, co ukradli księżyc". Jest aktorką teatrów łódzkich.

Dołączamy nasze najlepsze życzenia dla Jubilatki (na zdjęciu — wyżej).

KUPILIŚMY

„Wieczór po ciężkim dniu". Angielska komedia o Beatlesach, ukazująca 48 godzin z życia głośnego zespołu: wspólne próby, wywiady prasowe, błazenady, wreszcie — występ. Całość przypomina nieco komedie braci Marx. W rolach głównych: zespół „The Beatles" oraz Wilfried Brambell, Norman Rossington, i Anna Quayle. Reżyserował Richard Lester.

„Podróż dookoła świata". Barwna komedia jugosłowiańska, której akcja toczy się m. in. w Stanach Zjednoczonych, Chinach i Persji. Film nakręcono w Jugosławii — w dekoracjach zbudowanych dla zagranicznych filmów widowiskowych. Grają: Modrag Petrović-Ckalja, Rade Marković. Reżyseria: Soja Jovanović.

„Narzeczeni". Włoski film psychologiczny o dwojgu narzeczonych, którzy muszą rozstać się na pewien czas: on jedzie budować fabrykę na Sycylii, ona zostaje w Mediolanie. Dokument o życiu robotników we współczesnych, uprzemysłowionych Włoszech. Drugi film Ermanno Olmiego („Posada"). Grają: Anna Canzi i Carlo Cabrini.

„Miłość do nieznajomego". Amerykański komediodramat, którego akcja dzieje się w środowisku emigrantów włoskich, na tle ubogich dzielnic Brooklynu. Reżyserował Robert Mulligan; grają: Nathalie Wood i Steve McQueen.

START

START zaprezentował ostatnio widzom „Beatę" reż. Anny Sokołowskiej. Wkrótce wejdzie na ekrany nowy film zespołu — „Obok prawdy" — w reżyserii Janusza Weychert. W montażu znajduje się film reż. Wandy Jakubowskiej „Wielki las" — opowieść o życiu pewnej kopalni, zaś w przygotowaniu — „Święta wojna", współczesna komedia sportowa, której akcja rozgrywa się na Śląsku. Film ten reżyseruje Julian Dziedzina.

A oto pozycje przewidziane do realizacji w latach 1965/66:

Kierownik artystyczny STARTU, reż. Wanda Jakubowska, ma zamiar sfilmować scenariusz Tadeusza Hołuja pt. „Drzewo rodzi owoc", którego akcja rozgrywa się w środowisku pracowników inżynieryjno-technicznych. Kolejne filmy o problematyce współczesnej zapowiadają: Tadeusz Chmielewski, Maria Kaniewska i Anna Sokołowska. Tadeusz Chmielewski przygotowuje komedię według własnego scenariusza pt. „Człowiek — nasz pan" — o perypetiach mieszkaniowych; Maria Kaniewska myśli o współczesnej komedii; Anna Sokołowska zdaje się być wierna tematyce dziecięco-młodzieżowej, którą uprawiała w swych dotychczasowych filmach — zapowiada bowiem utwór (według scenariusza Michała Toneckiego — tytuł nieustalony) o problemach młodego pokolenia.

Wśród pozycji rezerwowych zespołu znajduje się wiele propozycji scenariuszowych o tematyce współczesnej. Tadeusz Chmielewski pracuje nad scenariuszem współczesnej komedii satyrycznej; Janusz Weychert myśli o dramacie psychologicznym rozgrywającym się w środowisku lekarskim (według własnego scenariusza), zaś Maria Kaniewska proponuje przeniesienie na ekran znanej sztuki Jerzego Lutowskiego „Ostry dyżur".

(esw)

NOWINY Z ZESPOŁÓW

MICHAŁ WASZYŃSKI NIE ŻYJE

Zmarł Michał Waszyński, popularny i najbardziej płodny polski reżyser filmowy okresu międzywojennego. Urodził się w 1904 roku na Wołyniu. Po ukończeniu szkoły średniej kształcił się w Studio Dramatycznym Stanisławy Wysockiej w Kijowie, następnie zaś uczył się reżyserii filmowej w Berlinie, pod kierownictwem wybitnego realizatora niemieckiego, Friedricha W. Murnaua. W roku 1929 realizuje swój pierwszy samodzielny film: „Kult ciała". Do wybuchu wojny reżyseruje lub współreżyseruje dalszych czterdzieści filmów — m. in. „Pod banderą miłości" (1929), „Głos pustyni" (1932), „Dwanaście krzeseł" (1933), „Co mój mąż robi w nocy" (1934), „Jaśnie pan szofer" (1935), „Wacuś" (1935), „Będzie lepiej" (1936), „Dybuk" (1937), „Znachor" (1937), „Profesor Wilczur" (1938), „Wróżos" (1939), „Gehenna" (1939). Wojnę spędził Waszyński na emigracji; od roku 1945 przebywał we Włoszech. Reżyserował tam wspólnie z Vittorio Cottafavi film „Lo Sconosciuto di San Marino" (1947), współpracował również z Orsonem Wellesem przy realizacji jego filmu „Otello", i z Mankiewiczem przy „Bosonogiej contesie". Był kierownikiem artystycznym filmów: „Quo vadis" (1952), „Il Maestero di Don Giovanni" (1952), „Rzymskie wakacje" (1953). W ostatnich latach życia współpracował z producentem amerykańskim, Samuelem Bronstonem.

NAD CZYM PRACUJĄ ZESPOŁY?

Zespół	Gotowy scenariusz	Film w realizacji	Film ukończony
ILUZJON		„Zazdrość" reż. Ewa i Czesław Petelscy; „Kryształowe zwierciadło" reż. Jerzy Passendorfer; „Dzień ostatni, dzień pierwszy" (TV).	
KADR		„Faraon" reż. Jerzy Kawalerowicz.	„Salto" reż. Tadeusz Konwicki.
KAMERA		„Dowód osobisty" reż. Jerzy Hoffman i Edward Skórzewski.	„Pingwin" reż. Jerzy Stefan Stawiński.
RYTM		„Popioły" reż. Andrzej Wajda; „Jutro Meksyk" reż. Aleksander Scibor-Rylski; „Kapitan Sowa na tropie" reż. Stanisław Bareja (TV); „Wystrzał" reż. Jerzy Antczak (TV).	„Wyspa złoczyńców" reż. Stanisław Jędryka; „Wizyta u królów" (TV); „Człowiek z kwiatem w ustach" (TV); „Piwo" (TV).
START		„Wielki las" reż. Wanda Jakubowska; „Święta wojna" reż. Julian Dziedzina.	„Obok prawdy" reż Janusz Weychert.
STUDIO		„Lenin w Polsce" reż. Siergiej Jutkiewicz (współprodukcja); „Ziemi przypisany" reż. Włodzimierz Haupe; „Sam pośród miasta" reż. Halina Bielińska; „Podzieminy front" (TV).	
SYRENA	„Błąd w sztuce" — scen. Jerzy Broszkiewicz, Ludwik Krasucki, Ryszard Pietruski; „Śmierć w środkowym pokoju" scen. Ireneusz Iredyński (TV).	„Potem nastąpi cisza" reż. Janusz Morgenstern; „Wojna domowa" (TV); „Cztery pancerni i pies" (TV).	„Walkower" reż. Jerzy Skolimowski; „Życie raz jeszcze" reż. Janusz Morgenstern; „Monolog trębacza" (TV).

FILMY, O KTÓRYCH SIĘ MÓWI

...A PIĄTY JEŹDZIEC TO STRACH

Kinematografia czechosłowacka, penetrując w szeroki i nowy sposób problematykę współczesną, nie stroni bynajmniej od przywoływania raz po raz obrazów z wojennej przeszłości. Ale tak samo jak jej porachunki z dniem dzisiejszym cechuje pasja poszukiwań, swoboda w korzystaniu środków i form z bogatego zasobu doświadczeń nowoczesnego kina — tak i temat okupacyjny jawi się na czechosłowackim ekranie w coraz to innym ujęciu. Te same wątki, sytuacje, postacie — służą autorom do wyrażania prawd wybiegających coraz dalej poza rzeczową tylko czy psychologiczną dokumentację faktów z tamtych lat. Spojrzenie na przeszłość z coraz większego dystansu sprawia, że koszmar okupacyjnej rzeczywistości służy do zaostrzania, zagęszczania i metaforyzowania losów ludzkich w szerokiej płaszczyźnie poetyckiej, moralnej, filozoficznej.

Świadczą o tym takie filmy, jak „Diamenty nocy" Nemeca, „Organy" Uhera, a także najnowszy film Zbynka Brynycha „...a piąty jeździec to Strach".

Już samym tytułem, nawiązującym do czterech jeźdźców Apokalipsy, zdaje się reżyser podkreślać, że chodzi mu nie tylko o przyczynek do zbrodni i potworności „epoki pieców", lecz o bardziej własną, bardziej osobistą, niż np. w „Transporcie", wizję okupacyjnej rzeczywistości. Świadczy o tym także znaczne odejście od pierwowzoru literackiego — głośnego swego czasu opowiadania Hany Belohradskiej, na którym reżyser oparł scenariusz filmu.

Akcja rozgrywa się w Pradze w roku 1941. Ulice Starego Miasta są wymarłe, tylko z plakatów krzyczą długie kolumny nazwisk rozstrzelanych. Synagogę zamieniono na skład rzeczy i sprzętów z żydowskich mieszkań. Tu pracuje jako magazynier były docent, lekarz Braun. Codziennie odbywa długą wędrówkę do swej klitki mieszczącej się na poddaszu jednej z czynszowych kamienic. Razem z nim skrada się ulicami strach — groza, która zawisła nad losem wszystkich Żydów.

Poznajemy innych lokatorów kamienicy. Pewnego dnia w jednym z mieszkań znajduje schronienie ranny konspirator. Opiekujący się nim lokator zwraca się do Brauna o pomoc. Ten, nie bez oporów, decyduje się dokonać zabiegu. Rannemu potrzebna jest jednak morfina. Braun wyrusza na poszukiwanie leku u swych dawnych kolegów. Odnajdując ich — trafia na sytuacje pełne tragizmu i beznadziejności, wreszcie nocą dociera do kliniki psychiatrycznej. Tu biorą go za jednego z pacjentów, z trudem udaje mu się przekonać personel, że jest człowiekiem normalnym. Zdobywa dwie ampułki morfiny i choć jest już po godzinie policyjnej, rusza w drogę powrotną. Za każdym załomem muru zdaje się nań czyhać śmierć.

Gdy wreszcie dopada zbawczej bramy domu — okazuje się, że po kamienicy buszują gestapowcy. Rannego partyzanta udaje się ukryć w klitce Brauna, a następnego dnia umieścić w bezpiecznym miejscu. Ale jeden z lokatorów donosi policji o tym co zaszło. Wszyscy mieszkańcy zostają spędzeni do piwnicy, a policjanci czekają aż Braun, jak co wieczór, powróci do swego mieszkania...

Studium postaw moralnych ludzi i studium strachu, którego „sto twarzy" Brynych maluje z wielką ekspresją, inspirowane jest nie tylko przez praskie realia okupacyjnej martyrologii Żydów. Nietknięta przez wojnę sceneria starej Pragi stanowi jedynie materialny element, który podsuwa reżyserowi olbrzymie możliwości sugestywnego malowania atmosfery. Klucza do poetyckiej, do ostatecznych granic nasyconej koszmarem, wizji Brynycha szukać można także w twórczości Franza Kafki.

I jakkolwiek dyskusyjna może być próba inspirowania się kafkowską poetyką w odniesieniu do tematu, który ma swój powszechnie znany, konkretny historyczny wymiar — koncepcja Brynycha leży niewątpliwie w płaszczyźnie najbardziej interesujących poszukiwań dzisiejszego filmu czechosłowackiego.

Kafkowska poetyka
Miroslav Machaček

„...a piąty jeździec to Strach" stanie się z pewnością tematem gruntowniejszych rozważań, które zjawisko renesansu twórczości Kafki oświetlą pod kątem jego oddziaływania na obecną kinematografię w ogóle. Tym bardziej że filmowcy czechosłowaccy poczynają sięgać doń już bezpośrednio, biorąc na warsztat słynne opowiadanie „Przemiana".

Z. P.

„...a paty jezdec je strach", film prod. czechosłowackiej, reż. Zbynek Brynych

głosy i *głosy*

FILMOWE WRZENIE

Pod egidą Federacji Dyskusyjnych Klubów Filmowych im. Jeana Vigo i Towarzystwa Francja—Czechosłowacja odbył się w Paryżu przegląd siedmiu fabularnych i tyleż krótkometrażowych filmów czechosłowackich. W zestawie znalazły się najgłośniejsze dzieła czechosłowackiej kinematografii: „Oskarżony", „O czymś innym", „Diamenty nocy", „Czarny Piotruś".

Michel Capdenac, omawiając tę imprezę, pisze w obszernym artykule pt. „Niech żyje nowy film czechosłowacki" (LES LETTRES FRANÇAISES, nr 1067):

„Stoimy wobec zjawiska, które nierozsądnie byłoby nie doceniać. Tym bardziej że to filmowe wrzenie w Czechosłowacji jest częścią artystycznego wrzenia w sensie znacznie ogólniejszym, obejmującym teatr i poszukiwania literackie, które rozwijają się z godnym uwagi rozmachem". Zdaniem francuskiego krytyka — **„(...) czechosłowacki film sprawia wrażenie wielkiej swobody, zdobytej, odnalezionej i w pełni rozkwitu. Swobody — w bezpośrednim i szczerym omawianiu najbardziej złożonych, najbardziej palących i najdelikatniejszych problemów dzisiejszego społeczeństwa."**

Młodych filmowców czechosłowackich charakteryzuje **„(...) zerwanie z przeszłością, z dogmatycznym akademizmem, z przeróżnymi tahu, które krępowały swobodę analizy i interpretację nowej rzeczywistości (...) Odrzucając fałszywy dylemat pozytywnego czy negatywnego bohatera — stwierdza Capdenac — przywiązują więcej wagi do indywidualności niżeli do »typu«. Do indywidualności ujmowanej pod kątem ludzkiej i społecznej prawdy, a widzianej w ramach głębokich socjalnych uwarunkowań, w których dążenie do szczęścia, do zgłębienia sensu życia w kolektywnym społeczeństwie odgrywa główną rolę".**

Francuski krytyk z uznaniem podkreśla bogactwo rodzajowe młodej twórczości czechosłowackiej, atakującej takie dziedziny jak „science-fiction", parodie westernu, musical i „cinéma-direct". **„Pozwala to — konkluduje Capdenac — wykazać się dynamizmem i żywotnością oraz zaskarbić zasłużoną reputację, nie związaną już tylko z filmem animowanym, cieszącym się zasłużoną i bezsporną sławą światową".**

BŁYSNĄ I GASNĄ

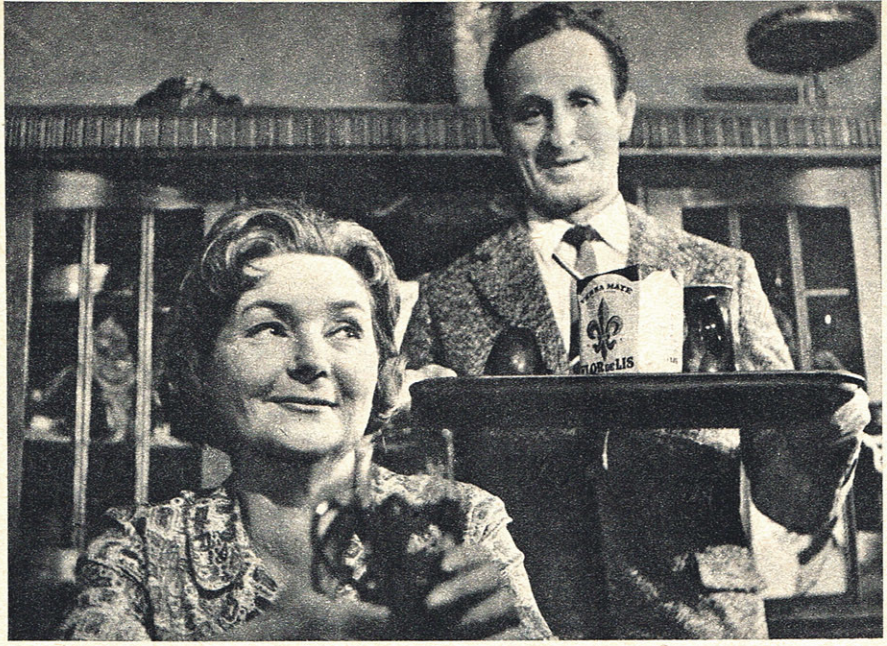
Jednakże czechosłowacką krytykę niepokoi fakt, że rodzima kinematografia nie potrafiła dotąd zdyskontować festiwalowych sukcesów poszczególnych filmów na rynku międzynarodowym. **„Dlaczego** — pyta Jiri Pitterman w miesięczniku FILM A DOBA (nr 2/65) — **międzynarodowa pozycja naszej kinematografii nie odpowiada powodzeniu, jakie towarzyszy nam na festiwalach? Dlaczego nie docieramy do sieci komercyjnych i wyspecjalizowanych kin na Zachodzie — nawet w stopniu, jaki jest udziałem innych socjalistycznych kinematografii, które obecnie nie mogą wykazać się podobnym do naszego rozmachem twórczym? Dlaczego tak wiele naszych filmów, które zdobyły uznanie jury i uczestników międzynarodowych przeglądów filmowych, ma częstokroć za granicą króciutkie życie błyskawic: błysną i gasną?"**

Czeski krytyk uważa, że ekspansja sztuki filmowej za granicą jest problemem nie tylko handlowym, ale kulturalnym i politycznym. Czechosłowacki »Filmexport« (przedsiębiorstwo, zajmujące się zakupem obcych i sprzedażą za granicę własnych filmów) poświęca uwagę wypełnieniu planu wywozu, bez względu na jakość poszczególnego filmu i czas jego powstania. Skoro zaś plan jest wykonany, trudno przedsiębiorstwu czynić jakiekolwiek zarzuty. Tym bardziej — nie sposób wymagać od »Filmexportu«, aby próbował nowych metod rozpowszechniania i propagandy, kierując się względami polityki kulturalnej. Tego rodzaju eksperymenty grożą bowiem handlowym ryzykiem — nieprzewidzianym w planie.

Pitterman, biorąc asumpt z wprowadzanych obecnie w CSRS reform w planowaniu gospodarczym, przypomina, że w dziedzinie wykorzystania czechosłowackiego filmu za granicą **„wiele jest do naprawienia".**

Ta uwaga ma chyba walor nie tylko dla naszych południowych sąsiadów.

KAPPA



POPOŁUDNIE I PORANEK

JERZY PŁAŻEWSKI

Chyba jednak zrobiła krytyka krzywdę Ścibor-Rylskiemu po jego filmowym debiucie — „Ich dniu powszednim". W reakcjach wyczuwało się nutę stendhalowskiego zawodu: „więc to tylko to?" — tak jakby każdy pisarz siadający w reżyserskim krześle miał obowiązek nakręcić zaraz „Wesele" albo i „Króla Ducha".

„Ich dzień powszedni" zmylił krytyków, którzy szykowali się na Bóg wie jakie głębie scenariusza, a zobaczyli, o dziwo, typowy film **reżyserski.** Jeśli co z niego zostanie (a zostanie, zostanie!), to ta kapitalna scena, w której Raksa z uśmiechem demaskuje chytre wyposażenie „chaty" przez początkującego donżuana; te drobne gesty Cybulskiego, zawsze wyprzedzające odpowiadające im słowa i jego nagłe „no?", padające nie à propos; to pocieszne westchnienie Krafftówny w obecności zakochanego Pieczki: „czy może być człowiekowi dobrze z inspektorem skupu ziemniaków?"; te błyskotliwe pomysły inscenizacyjne, jak ukręcona z cukrem Nesca, zjadana szybko przez wychodzącego, albo toczące się po schodach pieniążki, ujawniające obecność bohatera na górze.

Następny film pisarza, „Późne popołudnie", wydaje mi się dalszym krokiem naprzód — dlatego, że element reżyserski został zrównoważony z elementem scenariuszowym. Ścibor nie musiał już w tym samym co poprzednio stopniu zabiegać o udowodnienie, że potrafi zrealizować film nie gorzej od „prawdziwego reżysera". Toteż w „Późnym popołudniu" mniej może owych błyskotliwości reżyserskich — sadzonych niezależnie od treści, gdzie się da — więcej natomiast inicjatywy w rozgrywaniu możliwości, które stwarzał sam scenariusz.

Naturalnie i tym razem nie stoimy w obliczu dzieła, które by odkrywało nowe, niezbadane dotąd połacie świadomości ludzkiej. Temat starzejącej się kobiety, która nie bez walki rezygnuje z przywileju młodości — jest ulubionym tematem sztuki. Wprawdzie Georges Polti nie umieścił go w osławionym spisie 36 sytuacji dramatycznych. Ale przecież dopiero od niedawna granica starości została radykalnie odepchnięta przez kobiety ku pięćdziesiątce, a w dodatku tak uelastyczniona, iż przestała być nieuchronną klęską, nadchodzącą regularnie, jak deszcze jesienne, stała się zaś w znacznej mierze sprawą walki, wyboru, osobistego przyzwolenia.

Jeśli temat starzenia się nie jest ostatnio szlagierem sam w sobie (po „Bulwarze Zachodzącego Słońca", „Madame de...", naszym „Rozstaniu"), to jednak Ścibor dodał mu dwie nowe cechy, które go wzbogaciły. Bohaterką uczynił kobietę energiczną, masażystkę klubu sportowego, która nawet szykując bliskim niespodziankę komenderuje najpierw „baczność! zbiórka!"; jest więc domniemanie, że walczyć o swoje będzie z maksymalną stanowczością. Po wtóre dramat tej kobiety kazał nam Ścibor oglądać oczami jej córki Tuńki, dorastającego podlotka, dzięki czemu uzyskał nie tylko pewien stronniczy punkt widzenia, ale postawił równocześnie problem stosunku pokoleń i oceny starości przez młodość.

Główną zaletę scenariusza widzę w tym, że stosunki czworga podstawowych postaci potrafił oprzeć na aluzjach i niedomówieniach, zaś główną zaletę reżyserii — w tym, że owe niedomówienia potrafiła uczynić realistycznie ukrytymi przed oczyma współbohaterów, a dostatecznie czytelnymi dla widza. Skoro nadzieja masażystki na względy nieśmiałego sublokatora — podstawowa linia filmu — leży w sferze marzeń nigdy nie precyzowanych słownie, to i wszystko, co tę nadzieję osłabia, może być zwalczane jedynie pod pseudonimem, drogą okrężną.

Tylko w dramacie aluzji — który nęcąco wiele miejsca pozostawia zawsze do wygrania aktorowi — możliwe jest nabieranie przez rekwizyty czy drobne fakty, pozornie pozbawione znaczenia, cennych podtekstów i ukrytego dna. Gdy w pewnym momencie ręka masażystki zawisa w próżni, bo ani jej córka, ani sublokator nie chcą „pięknie wyrośniętej babki", to sens tego zawieszonego gestu wykracza daleko poza konstatację, że dwoje bohaterów nie ma apetytu.

Jednej tylko pomyłki dopuścił się reżyser w tym kobiecym filmie (poza Pieczką nie ma innych ról męskich, nawet absztyfikanta córki domyślamy się tylko po „zajączkach", jakie lusterkami rzuca jej na twarz). Obsadzenie w roli Siankowej — Wandy Łuczyckiej (niezapomnianej kabalarki z „Głosu z tamtego świata"), której wypadło walczyć z blondwłosą Elżbietą Kępińską, zbytnio obciążyło szalę. Klęska Siankowej jest z góry przesądzona, cokolwiek by ona w filmie przedsięwzięła. Robi to wrażenie jakby Ścibor, działając na własną niekorzyść, opowiadał już na początku koniec filmu.

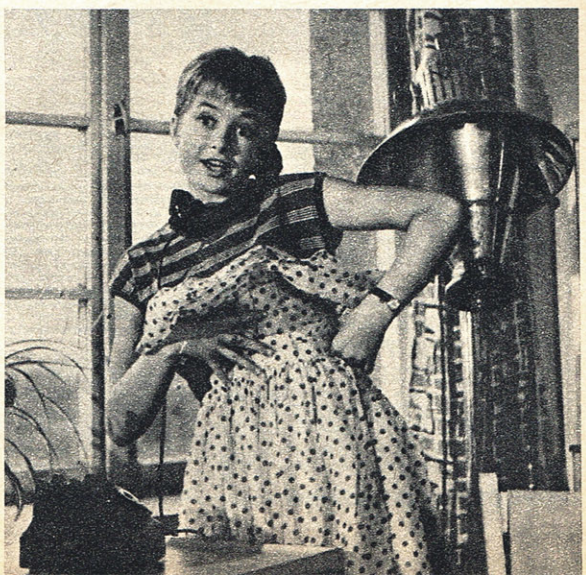
Ale jest jeszcze w filmie druga sprawa, której pedant mógłby postawić zarzut, że zwichrzyła zamierzoną równowagę utworu. To sprawa młodzieży, a głównie — jej reprezentanta Tuńki (z werwą i nieoczekiwaną finezją zagranej przez Magdę Zawadzką). Ta niebanalna postać, z widoczną przyjemnością rysowana przez Ścibora, stanowi temat sam dla siebie. Aż waha się niezdecydowany widz: film o Siankowej? czy o Tuńce?

Jakby zdradzając własne założenia i tytuł filmu, jakby przyznając, że starość na ekranie zawsze będzie czymś nieprzyzwoitym i wstydliwym, nasyca Ścibor swój film sprawami Tuńki (kapitalna drobna etiuda o sprzedaży samowaru) i jej przyjaciółki, rozterkami jej znajomej z klubu sportowego, urokami nagich ciał dziewczęcych serwowanych w obfitości, nietolerancyjną i rozhukaną młodością.

To, co dostajemy w zamian, jest godne uwagi, ale czy nie dzieje się to kosztem spraw „popołudnia"?

„Późne popołudnie" (Polska), reż. Aleksander Scibor-Rylski

W oczach podlotka
Magda Zawadzka



SAGA TEKSASU

Na sagę rodzinną składa się swoisty r y t m oraz m i t. Rytm naśladuje przyrodę; jego elementy — to rodzenie się, dojrzewanie, mijanie, śmierć; odwieczna powtarzalność doświadczeń coraz to nowych pokoleń; łączenie się w miłości, tworzenie gniazda, ochrona przed złymi wiatrami, przed groźbą z zewnątrz, wyhołubienie młodych i ich nieuchronne odłączenie od pnia; zakłócające ów rytm kataklizmy uwydatniają jedynie jego niezniszczalną istotę. I we wszystkim tym człowiek odnajduje siebie; to go wzrusza, lecz wstydzi się trochę swego wzruszenia, bo pragnie być czymś więcej niż cząstką ślepej przyrody; tu przychodzi z pomocą mit uświęcający dolę człowieka bardziej lub mniej pozorną wartością nadrzędną; może to być zresztą również przyroda, ale już nie ślepa,

WIKTOR WOROSZYLSKI

dźwignięta do poziomu bóstwa, obdarzona sensem metafizycznym; równie dobrze zaś może to być historia, naród, cywilizacja. Z pierwotnym wzruszeniem teraz miesza się duma; i oto saga rodzinna została zaakceptowana w całości.

Zdarzają się i w tym gatunku dzieła godne uwagi. Edna Ferber, według której powieści George Stevens nakręcił był swego „Olbrzyma", należy do autorów cieszących się powodzeniem nie tylko ze względu na dostępny schemat sagi rodzinnej, lecz również dzięki miąższowi obserwacji obyczajowej i psychologicznej, którym ów schemat wypełnia. A jednak muszę wyznać, że znaczną część filmu, o którym mowa, oglądałem bez większego zainteresowania. Przeciwko uznaniu jego rangi sprzysięgło się wiele banałów: banalna uroda Elizabeth Taylor, banalna krzepa Rocka Hudsona, banalny kolor i kompozycja zdjęć — wszystko to podkreśla łatwiznę przewodu fabularnego, jego „naturalnego" rytmu i mitu, który go opromienia w sposób tak natarczywy, że aż podejrzewa się w tym celowość. Mitem przewodnim zdaje się być w pierwszej części filmu wiara w szczęśliwy społecznie rezultat połączenia twardej tradycji pionierskiego Południa z uszlachetniającym, humanizującym pierwiastkiem, zaszczepionym tu przez kobietę ze Stanów Wschodnich. Krzewiąc (nie bez konfliktów i trudów) zrozumienie, iż wszystkim mieszkańcom spalonej słońcem ziemi Teksasu należy się ludzkie traktowanie, kształtując bardziej demokratyczny obyczaj w stosunkach pomiędzy posiadaczami a wyrobnikami, dzielna Mrs. Benedict czyni tę ziemię autentyczną ojczyzną dla wszystkich jej synów — i kiedy ciało jednego z nich, meksykańskiego chłopca, który padł na wojnie, spocznie pod gwiaździstym sztandarem, scena tchnie dumą, nie pozostawiającą miejsca dla krzty ironii czy wątpliwości...

Z zacnej i nieprawdziwej atmosfery pierwszej połowy filmu wyłamuje się tylko James Dean jako ubogi chłopak, na wpół wykolejony zgryźliwiec, buntownik i nienawistnik. To nie rola z umoralniająco-patriotycznej czytanki, to rola może nawet nie napisana, lecz zagrana w zupełnie innym kluczu niż pozostałe. Każdym swoim charakterystycznym ruchem, każdym grymasem — Dean wnosi do obrazu niepokój. Jeżeli wszystko inne, włącznie z epizodami „konfliktowymi" rozegranymi pomiędzy Elizabeth Taylor a Rockiem Hudsonem, zmierza ku ugodzie, ku afirmacji stopniowo doskonalonej rzeczywistości — przesuwająca się przez ekran zgarbiona sylwetka Deana jest samym sprzeciwem, wyzwaniem rzuconym krajobrazowi, kolorowi, kobiecej urodzie i męskiej krzepie, odwiecznej niesprawiedliwości i przypadkowości losu ludzkiego.

Czy o to w tym filmie chodziło? Czy Dean zagrał to, co przewidywał scenariusz — czy po prostu kolejny wariant jedynej roli swojego życia, roli „beatnika", tym razem w teksaskim kapeluszu i dżinsach? Za taką hipotezą przemawia fakt, że w drugiej połowie filmu, w której fabuła narzuciła Deanowi inną rolę, świetny aktor nie zdołał jej zagrać. Parweniusz, wzbogacony odkryciem ropy naftowej na swojej działce (chwila wytrzyśnięcia ropy to ostatni znakomity moment Deana w „Olbrzymie"), zdobywca, spekulant, milioner, już niemłody, pełen pychy, mściwy, depczący ludzi, a przy tym wewnętrznie spustoszony, nieszczęsny — ta sylwetka nie jest w założeniu nieprawdziwa, przejście do niej od tamtego zgorzkniałego biedaka da się wytłumaczyć — lecz to rola obca Deanowi. Jeżeli o pierwszej połowie „Olbrzyma" można by rzec, że to — wbrew całej reszcie — film Deana i że na tym polega główny jego walor, w drugiej połowie Dean jest już tylko jedną ze źle ucharakteryzowanych postaci potrzebnych do rozwoju akcji.

Ale tym razem sytuacja zmienia się o tyle, że akcja właśnie dość niespodziewanie ratuje film, więcej — zmienia na lepsze jego wymiary i wagę. Nie w warstwie bogatego aktorstwa (takiego tu nie ma), lecz w warstwie akcji stosunkowo niedługo przed końcem sagi — wówczas, gdy rytm jej staje się bardziej chwiejny i przyspieszony zarazem, jakby znamionując wyczerpanie chylącego się ku upadkowi organizmu — zdruzgotany zostaje mit, który przedtem tak pracowicie zdawał się budować realizator. Nie będę streszczał dramatycznych epizodów, z których wynika, że narastająca pomyślność była iluzją, że zmieniły się pewne formy obyczajowe i cywilizacyjne, wzrósł dobrobyt, poprawił się stan sanitarny osiedli, jednakże życiem społecznym nadal rządzi nienawiść, tępa brutalność, nierówność rasowa i obywatelska. Pod koniec filmu wszyscy jego bohaterowie są bankrutami moralnymi. „Olbrzym" — rozległy i obfitujący w dobra materialne stan południowy — zaludniony jest przez małych, bezsilnych ludzi. W odważnym rozstaniu się z mitem, który konstytuował sagę rodzinną, w rezygnacji zeń na rzecz okrutnej i kontrowersyjnej rzeczywistości, jest coś przejmującego, co pozwala mówić nawet o wielkości tego filmu, zakrojonego uprzednio w sposób bynajmniej wielkości nie zapowiadający. Naiwne symbole scen finałowych, które mają sugerować powrót do optymistycznej wiary w spełnienie mitu, są już pozbawione znaczenia. Obrazowi nadaje rangę — jak to nieraz bywa — zawarta w nim gorzka prawda, nie zaś to, co ją ma stuszować; liczy się zgrzyt, dysonans, złamanie konwencji, nie zaś sprzeczne z nim i płonne wysiłki, by konwencję mimo wszystko utrzymać. Saga rodzinna legła w gruzach — ocalał uczciwy i mocny fragment realistycznego filmu współczesnego.

Mali i bezsilni

„Olbrzym" (USA), reż. George Stevens

Zbigniew Pitera

Nowy film Aleksandra Ścibor-Rylskiego „Późne popołudnie" należy do tych utworów, z którymi recenzenci nie mają kłopotu. Mogą z nim robić co chcą. Odwracając „Późne popołudnie" na wszystkie boki, potrafią — przy odrobinie dobrej woli — znajdować w nim to, co się komu podoba albo to, co się nie podoba.

Amatorzy problemowości znajdą w nim dramat starzejącej się kobiety, która przeliczyła się w swoich zachłannych zabiegach o względy młodszego od niej mężczyzny. Jeżeli ten dramat kogoś nie wzruszy, bo bohaterka wyda mu się niesympatyczną herod-babą, a obiekt jej starań — ów szofer-sublokator — imbecylem, można sobie wybrać inny problem: kapryśne niepokoje młodego pokolenia, ucieleśnione w postaci córki bohaterki i innych dziewcząt. Jeżeli i to komuś nie konweniuje, jako zbyt infantylne, można wybrać oba wątki naraz i już ma się odwieczny problem dwu pokoleń — ojców i dzieci. A jak komuś i to nie przypadnie do gustu, bo zbyt wtórne, kopiowane, ciągnięte za włosy — znajdzie w filmie atrakcyjne środowisko sportowców, a w nim iście końską dawkę golizny, dziewczęcych biustów i pośladków. Co, też się nie podoba? Ej, nie udawajcie, wy obłudni malkontenci!

„Późne popołudnie" powinno poza tym zadowolić zarówno zwolenników dramatu, jak i komedii, uśmiechu i łezki, sentymentu i beztroski, niedopowiedzeń i podglądania, aktorstwa wytrawnego i zielonego; gorliwy statystyk wpisze je do tegorocznego bilansu polskiego filmu po stronie pozycji współczesnych, a szermierze „filmu autorskiego", chcąc nie chcąc, zaakceptują jako nową pozycję na fali pożytecznego eksperymentu. A widz? Niech krytykę o to głowa już nie boli — widz nie głosuje głową, tylko nogami!

Pojawienie się na ekranach nowego filmu „średniego" przyjmujemy wprawdzie bez entuzjazmu — ale i bez rozdzierania szat. To jest dzień powszedni polskiej kinematografii.

Ale przystając na to, trudno nie wyrazić zaniepokojenia, że ten powszedni nurt wzmaga się na tyle, iż zaczyna porywać twórców nieco innej formacji niż szeregowa kadra reżyserska naszego filmu.

Dr Jekyll i Mr. Hyde czyli Ścibor – Rylski kontra Ścibor – Rylski

Zaliczam do nich Ścibor-Rylskiego, który jako doświadczony scenarzysta sięgnął przed rokiem po batutę reżyserską i zadebiutował wcale udaną komedią „Ich dzień powszedni". W tym filmie, jakby umyślnie zbudowanym na tradycyjnym wzorcu małżeńskiego trójkąta, autor obiecująco błysnął zarówno inwencją scenariopisarską, jak i reżyserską. Przyznajmy, że po tej zachęcającej wprawce oczekiwaliśmy odeń filmu świadczącego nie tylko o śmielszym poruszaniu się na terenie realizatorskim, ale przede wszystkim — o śmielszym odsłonięciu własnych atutów pisarskich, które są powszechnie znane.

Tak się nie stało. Ścibor-Rylski napisał i nakręcił typowy film bez kantów, który nikogo nie ziębi i nie grzeje, w którym scenarzysta i reżyser zawierają wzajemne kompromisy: literat kapituluje przed niezbyt jeszcze siebie pewnym reżyserem, a reżyser zdaje się cieszyć, że tak niewiele trzeba, by wszystko złożyło się w znośną całość. Całość zaś jest po prostu kompromisem z tym wszystkim, co w filmie polskim jest dziś najmniej ciekawe i nowe pod względem tematu, formy oraz sposobów czy raczej sposobików filmowej kuchni.

Ścibor-Rylski w swych wypowiedziach kategorycznie odcina się od tego, co zwykliśmy nazywać „filmem autorskim". Twierdzi, że jest twórcą o dwu obliczach: w swoich książkach porusza problemy trudne, skomplikowane i bolesne, natomiast w filmie chce być tylko „zawodowcem" i kręcić filmy skromniutkie i zwykłe. Dodajmy — przeciętne, standardowe, nieambitne.

Nam po takich deklaracjach robi się smutno. Bo dotychczas u nas i gdzie indziej było raczej tak, że gdy człowiek pióra zamieniał maszynę do pisania na kamerę filmową — to po to, żeby w jakiś sposób dać ujście swej pasji twórczej, żeby — zafascynowany nowymi środkami wyrazu — także w filmie powiedzieć coś interesującego, ważnego i własnego. Inaczej próba nie miała większego sensu i nie wybiegała poza zwykłą kolej rzeczy w komercyjnej produkcji.

Casus Ścibor-Rylskiego jest o tyle paradoksalny, że rozgraniczając wyraźnie swą twórczość literacką i filmową, umieszczając obie na różnych piętrach — działa przeciw samemu sobie.

A „film autorski"? Mimo wszystko, trudno nam wyłączyć poza jego nawias Ścibor-Rylskiego — nawet wbrew jemu samemu.

Tylko że wtedy sprawa zamienia się w jakiś kiepski dowcip. Bo przy naszej skłonności do wynalazków i tworzenia własnych modeli tego, co już z powodzeniem wypraktykowano gdzie indziej — polski model „filmu autorskiego" polegać będzie na tym, iż tracąc dobrych scenarzystów, pomnażać będziemy kadry nijakich reżyserów. A ci z kolei bezskutecznie czekać będą na dobre scenariusze — nawet gdy scenarzysta i reżyser okażą się tą samą osobą!

Z tym większą niecierpliwością oczekujemy następnych filmów Stawińskiego, Konwickiego i Hena.

O RÓŻNYCH SZUFLADKACH „SARAGOSSY" – z Wojciechem Hasem

Jak przystało na jeden z pierwszych rodzimych „supergigantów" — uroczysta premiera „Rękopisu znalezionego w Saragossie" odbyła się w Sali Kongresowej Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie. Z reżyserem „Rękopisu" spotkałam się na kilka godzin przed pokazem.

— Zwykło się pana uważać za twórcę filmów psychologicznych, kameralnych. Stąd niejakie zdziwienie, że to właśnie pan podjął się realizacji rzeczy tak odmiennej: ogromny materiał literacki (trzy opasłe tomy książki Potockiego), liczna obsada aktorska, plenery, szeroki ekran...

— To nie moja wina, że tak precyzyjnie określano zakres moich możliwości i wytyczano obszar przyszłych penetracji artystycznych. Czy można sobie powiedzieć z góry, że właśnie takie a nie inne filmy będzie się realizować? W wypadku „Rękopisu" wybór mój nie wynikał z chęci zrealizowania dwuseryjnego filmu; to materiał literacki wymagał użycia takiego formatu i zastosowania innych niż dotychczas rozwiązań. Urzeczywistnianie swoich zamierzeń — to z jednej strony rozwijanie umiejętności przekazywania swych myśli i intencji, z drugiej zaś — zwalczanie swoich upodobań, tych niepotrzebnych i złych. Wydaje mi się, że aby to osiągnąć i zachować czystość i świeżość formy, trzeba ciągle badać efekty swojej pracy, odrzucać wszelkie skostnienia i bronić się przed zamknięciem w kręgu tych samych, często błahych spraw. Dlatego wybór tematu ma bardzo duże znaczenie.

Podejmując nowe zadanie, zawsze zadaję sobie pytanie, czy temat przeze mnie wybrany pobudza moją wyobraźnię, czy popycha ją we właściwym kierunku. Jakże często materiał literacki kryje w sobie błędy, które są przyczyną późniejszych niepowodzeń. Ale bywa też i tak, że chcąc uwolnić się od pewnych schematów czy przerostów stylistycznych a nawet obsesyjnie powracających tematów — niejednokrotnie realizujemy zamierzenia na pozór nieprzydatne. Postępując tak — często świadomie popełniamy błędy, aby uwolnić się od nich. I może z niezrozumienia tego procesu wywodzą się sądy i opinie — powierzchowne i niesprawiedliwe — różnego rodzaju klasyfikacje i uogólnienia. A może krzywdzące oceny są po prostu spowodowane niedomaganiami słuchu albo wzroku? Ostatecznie nie w każdej gazecie czy czasopiśmie piszą spadkobiercy krytycznego talentu Boya.

— Czy nie sądzi pan, że i Boy narażał się wielu ludziom i spotykał się z podobnymi zarzutami?

— Być może. Ale opinia krytyki ma duże znaczenie, zarówno dla widza, jak i dla ludzi uprawiających sztukę filmową. Dla widza dlatego, że u nas prawie nie istnieje reklama. Na Zachodzie o powodzeniu filmu często decyduje sposób, w jaki go zdołano przedstawić czy zachwalić. U nas — zadania reklamy przejęła z konieczności fachowa krytyka, widz może się liczyć tylko z jej sądami.

Kilka pięknych myśli
Gustaw Holoubek

Zabawa w składankę
Zbigniew Cybulski i Adam Pawlikowski

Dla nas — realizujących filmy — nieumiejętnie przeprowadzona krytyka jakiegoś słusznego, chociaż nie pozbawionego błędów, zamierzenia — może wylać dziecko wraz z kąpielą.

— Czy spodziewa się pan nieprzychylnych opinii o „Saragossie"?

— Rozmawiamy za wcześnie. Wolałbym, żeby nasze spotkanie odbyło się za dwa tygodnie, kiedy już będę znał zdanie publiczności, to znaczy wiedział, czy ktoś w ogóle ogląda ten film. To jest decydujące.

— Spróbujmy wobec tego przewidzieć zarzuty widowni. Czy nie obawia się pan, że znuży ją nadmiar wątków, że zmęczy ją szkatułkowa budowa filmu?

— Zarówno scenarzysta Tadeusz Kwiatkowski, jak i ja — staraliśmy się dochować wierności książce. Zawiłość wątków, szkatułkowa budowa jest żartem dramaturgicznym, jak zresztą cały film jest żartem na temat różnych form i sposobów narracji. Czy nie możemy bawić się kinem? Czy musimy traktować film tylko poważnie? I dlatego bawi mnie zarzut, że film jest niejednolity, że występuje w nim pomieszanie różnych konwencji. Bo chociaż nie jest on utrzymany w żadnej konwencji, to wydaje mi się, że ma swój własny styl.

— Ależ film trwa trzy godziny! Czy nie sądzi pan, że można by było zrobić jakieś skróty bez szkody dla całości? Kto wie czy „Rękopis" nawet by na tym nie zyskał?

— Jeżeli ktoś nie ma czasu, to niech nie idzie na trzygodzinny seans. Ale widz wie, że film trwa trzy godziny.

Nie myślę o żadnych skrótach. Byłbym także przeciwny pokazywaniu tego filmu na dwóch oddzielnych seansach, bo widz miałby trudności ze skojarzeniem poszczególnych wątków — szufladek. Cała konstrukcja polega tu na jednym potoku narracyjnym. Jest to zabawa w składankę, doprowadzona prawie do absurdu. Czy to nie jest kpina z naszych przyzwyczajeń do porządku dramaturgicznego obowiązującego w kinie? A że to jest męczące? Na pewno!

— Mówiło się (pan sam o tym wspominał) jeszcze w okresie realizacji, że „Rękopis" będzie — w jakimś sensie — rozprawą z głupotą, będzie filmem racjonalistycznym. Tymczasem — wydaje mi się — wypadło to dość blado. Velasquez jest jedną z wielu postaci właściwie epizodycznych, a to przecież on miał reprezentować odwrotną stronę medalu: świat wolny od tajemnic, zabobonów i mitów.

— Może nie chodziło o rozprawę, a raczej o chęć wyśmiania różnych ludzkich słabości, które tak boleśnie dają się nam we znaki.

Zapewne — zakończenie filmu będzie budzić u niektórych sprzeciw. Ale i Potocki nie oszczędził Velasquezowi przekory i kpiny, chociaż mogłoby się wydawać, że to postać zupełnie jednoznaczna. Kiedy już bowiem, pod koniec książki, van Worden spotyka ponownie Velasqueza, ten w swej madryckiej pracowni biedzi się nad rozwiązaniem kwadratury koła, które to zadanie powierzyły mu demony.

Dla mnie Velasquez jest postacią pierwszoplanową, chociaż związany jest dość luźno z akcją filmu. W przerwach opowiadań madryckich, prawie na marginesie — wygłasza kilka pięknych myśli, bez których film byłby — jak sądzę — bezbarwny i pozbawiony głębszego sensu.

— A van Worden? Czy nie myślał pan o innym obsadzeniu tej roli?

— Wyobraża sobie pani, oczywiście, aktora typu Alain Delona czy Jeana Marais sprzed dziesięciu laty. Amant wiotki i przystojny, prawda?

— Chyba tak, skoro „Rękopis" ma w sobie sporo elementów filmu „serca i szpady".

— Ale potraktowanych absolutnie ironicznie. Gdybym chciał zrobić film przygodowy, to wyglądałby on zupełnie inaczej. Stąd i wybór Cybulskiego na odtwórcę van Wordena. Miał zagrać amanta komicznego i moim zdaniem zrobił to świetnie. To aktor o ogromnych możliwościach. Nie rozumiem ataków, jakie go niekiedy spotykają. A raczej rozumiem. To zjawisko u nas powszechne. Pamięta pani: „Koledzy go nie żałują..." Nie? To przecież z piosenki „Jak to na wojence ładnie". Zastanawiam się często, czy to aby nie przypadkiem nasz hymn narodowy.

— Odparował pan wszystkie moje zarzuty...

— Starałem się, w miarę mych sił. Ale powtarzam: interesuje mnie najbardziej powodzenie filmu u publiczności. Jeżeli film — jak to się mówi — nie chwyci, to nie wzruszę ramionami i nie powiem, że widz jest nieinteligentny. Uznam po prostu, że popełniłem jakiś błąd.

— A jeżeli będzie miał powodzenie?

— Wtedy chciałbym zrealizować film, który nie byłby przeznaczony dla każdego widza. Interesuje mnie proza Bruno Schulza. A więc za rok czy za dwa lata czeka mnie — być może — niepowodzenie. „Utwór trwał dwie minuty, a protesty pół godziny" — jak to kiedyś dowcipnie powiedział mój przyjaciel. Ale zresztą o czym tu rozprawiać, skoro to wszystko może się zdarzyć jeszcze dzisiaj wieczorem.

— Ale po trzech godzinach projekcji.

— Tak, a w przyszłości, jeżeli to dojdzie do skutku, już po półtorej godzinie.

— Czy może pan zdradzić jakieś szczegóły o pracy nad adaptacją prozy Schulza?

— Wolałbym nie. Mogę tylko powiedzieć, że chciałbym ten film zrobić na taśmie barwnej.

— Prawie wszystkie pana filmy są adaptacjami utworów literackich. Czy wynika to z braku oryginalnych scenariuszy?

— Zawodowi scenarzyści wprawdzie u nas nie istnieją, ale to nie jedyny powód. Po prostu materiał literacki powieści czy opowiadania jest zawsze bogatszy niż scenariusza, daje możliwości większego wyboru.

Rozmawiała:

MARIA OLEKSIEWICZ

Amant komiczny
Iga Cembrzyńska, Joanna Jędryka i Zbigniew Cybulski

Rób z moją książką co chcesz
„Tomasz-oszust"

FRANJU — ZDRAJCA i „TOMASZ — OSZUST"

W nowym filmie Georgesa Franju — zamek Prunet de Louveciennes zastąpił posiadłość Préchac, gdzie reżyser nakręcił „Teresę Desqueyroux", zaś ogniska z suchych traw — sztuczne dymy snujące się w mauriakowskim pejzażu. „Tomasz-oszust" to tytuł głośnej powieści Jeana Cocteau napisanej w początkach lat dwudziestych i przypominającej w swym klimacie uczuciowym jeden z najpiękniejszych utworów miłosnych literatury francuskiej: „Diabła wcielonego" Raymonda Radigueta, którego w roku 1946 przeniósł na ekran Claude-Autant-Lara. Bohaterem „Tomasza-oszusta" jest młody żołnierz, pełniący w czasie pierwszej wojny światowej dyżur w zamku książęcym zamienionym na szpital dla rannych. Wysłany później na front — ginie w czasie jednej z bitew, nie wyznawszy miłości młodziutkiej dziewczynie, którą kochał.

A oto, co mówi Georges Franju o swym najnowszym filmie, w wywiadzie udzielonym paryskiemu tygodnikowi „Les Nouvelles Littéraires":

— Adaptacja utworów literackich nastręcza sporo trudności. Czy zdradziłem Mauriaca w „Teresie Desqueyroux"? Bez wątpienia film różni się nieco od książki. Zmieniłem anegdotę, porządek rozdziałów. Ale chyba pozostało w nim to, co najbardziej istotne: atmosfera, koloryt francuskiej prowincji.

W wypadku „Tomasza" sprawa jest łatwiejsza, ponieważ dosyć znane jest powiedzenie Cocteau, skierowane do mnie: „Zgadzam się, żebyś mnie zdradził. Daję ci książkę — rób z nią co chcesz". Cocteau był człowiekiem, który naprawdę rozumiał i czuł kino. Ale największym twórcą jest dla mnie Bunuel. Choć wiem, jak kręci swe filmy, sam nigdy nie potrafiłbym ich tak zrobić.

Debiutanci
Fabrice Rouleau i Sophie Dares

Rolę młodego Tomasza gra w filmie Franju — Fabrice Rouleau, syn znanego aktora i reżysera Raymonda Rouleau. Ma siedemnaście lat, prawie tyle, co jego bohater — podporucznik z opaską Czerwonego Krzyża. To jego debiut.

— Mój ojciec odnosi się do tego wszystkiego z wielką rezerwą — mówi Rouleau. — Ja sam bardziej interesuję się literaturą i malarstwem niż teatrem czy kinem. Ale jestem zadowolony, że mogę przeżyć tę przygodę, nie zważając na skutki, jakie może to pociągnąć w przyszłości.

Obok Fabrice Rouleau udział w filmie biorą: Sophie Dares i Emmanuèle Riva.

Sukces za każdą cenę
Julie Christie i Dirk Bogarde

Darling

John Schlesinger („Rodzaj miłości", „Billy-kłamca") realizuje swój trzeci film fabularny pt. „Darling" (Kochanie).

— Gdybym miał określić charakter mojego filmu — mówi reżyser — nazwałbym go komedią obyczajową, chociaż wybiega on, jak mi się zdaje, poza wąskie ramy tego gatunku. Opowiadam historię pięknej i amoralnej dziewczyny, która za wszelką cenę stara się osiągnąć życiowy sukces. Bohaterka grała w dziecińśtwie rolę Matki Boskiej w szkolnej szopce, potem zostaje kolejno modelką, aktorką filmową, wreszcie przyjaciółką bogatych młodzieńców. Jej sukcesy są jednocześnie jej klęską. Chce zaspokoić głód wrażeń, doświadczyć wszystkiego, nie zdając sobie sprawy jaką cenę za to płaci.

„Darling" jest próbą przedstawienia a zarazem zdemaskowania pozornych wartości, do których dąży przeciętna jednostka we współczesnym społeczeństwie anglosaskim. Można tu odnaleźć analogie ze „Słodkim życiem"... Nie zamierzałem jednak robić filmu o posmaku sensacyjnym ani kłaść nacisku na ekstrawagancki sposób bycia bogatego środowiska. Interesował mnie przede wszystkim psychologiczny portret dziewczyny — bezpośredniej, trochę szalonej, a jednocześnie bezwzględnej i zdającej sobie sprawę z niekczemności i głupoty ludzi, z którymi obcuje. Akcji towarzyszy komentarz mówiony przez bohaterkę (Julie Christie), utrzymany w stylu kobiecych magazynów udzielających „porad sercowych".

W rolach głównych — obok Julie Christie — występują Dirk Bogarde i Laurence Harvey.

Amerykański reżyser Elia Kazan („Na wschód od Edenu", „Ameryka, Ameryka") pracuje nad scenariuszem nowego filmu, który będzie nosił tytuł „Kobieta za kierownicą". Historia rozgrywa się przed dziesięcioma laty w Nowym Jorku, w środowisku taksówkarzy. Kierowcą jednej z taksówek zostaje kobieta — wywołuje to bunt taksówkarzy. Dochodzi do strajku, później bójki z policją. Zajścia kończą się tragicznie: dziesięciu kierowców i dwudziestu policjantów zostaje zabitych.

Jak twierdzi Kazan, historia jest całkowicie autentyczna i będzie utrzymana w stylu dokumentalnym. W roli głównej wystąpi aktorka francuska Emmanuèle Riva.

Nowy film KAZANA

SZWAJCARSKI JEDYNAK

„Pieniądze i dusza" reż. Franza Schnyderа — to jedyny film fabularny zrealizowany w Szwajcarii w zeszłym roku. Przypominając, że produkcja szwajcarska osiągnęła przed dwudziestu laty liczbę 12 filmów rocznie, a były wśród nich tak znane dzieła, jak „Ostatnia szansa" czy „Maria Luiza" — miejscowa prasa twierdzi, że tytuł zeszłorocznego jedynaka jest wielce symboliczny dla sytuacji filmu szwajcarskiego. Brak pieniędzy i duchowe ubóstwo tematów — to główne przyczyny kryzysu.

anioł Gabriel w Wenecji

mach „Namiętność" i „Cybernetyczna babunia", po-
nych krytyce wad współczesnej cywilizacji — mistrz
kukiełkowego Jiri Trnka sięgnął po jedno z opo-
ekamerona" Boccaccia i spróbował przenieść je na

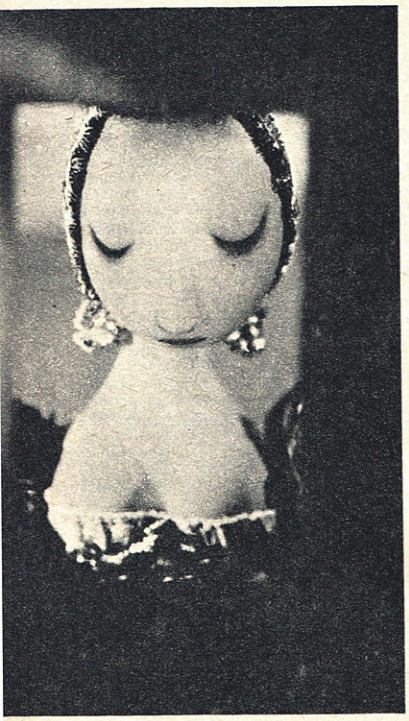
historię mnicha, któremu spodobała się pewna piękna
wenecjanka. Nie mogąc zdobyć serca swej bogdan-
ter oświadcza, że zakochał się w niej sam archanioł

Pocztówka z Pragi

wkrótce odwiedzi ją w mieszkaniu. Po kilku wizy-
nioła wenecjanka pochwaliła się nieostrożnie sąsiad-
„niebiańskiego kochanka". Niebawem dowiedziało
całe miasto; krewniacy kobiety, chcąc poznać pra-
i się za drzwiami i w odpowiednim momencie wtarg-
pokoju. Przerażony anioł (był nim oczywiście prze-
ch) wyskoczył przez okno.

robił z tego opowiadania film inteligentny i dowcip-
tki są stylizowane w oparciu o malarstwo gotyckie.
Wenecji stanowi parodię banalnych wyobrażeń o „pły-
mieście". Jak zwykle u Trnki, cała historia została
na bez słów. Jedynym podkładem dźwiękowym jest
oparta na popularnych melodiach i piosenkach o We-

LIBUSE KONRADOVA



„Niebiańska miłość"
Kukiełka cnotliwej wenecjanki

„Wojna w koronkach"

air, po blisko dwuletnich przygotowaniach, przystąpi
do realizacji filmu „Wojna w koronkach" — „anty-
satyry utrzymanej w stylu rokoko". W roli głównej
Jean-Pierre Cassel. Zdjęcia plenerowe zostaną nakrę-
amunii.

ZEWRÓT W OSCARACH

nając od bieżącego roku nastąpi zmiana w regulaminie
ód przyznawanych przez Akademię Filmową w Los
les. Dotychczas filmy zagraniczne mogły być wyróż-
arami tylko w kategorii „najlepszy film zagraniczny
ny w USA". Obecnie każdy film, bez względu na kraj
, jeżeli był co najmniej przez tydzień wyświetlany
ngeles i posiadał angielskie napisy, może ubiegać się
we wszystkich kategoriach (za najlepszy scenariusz,
grę aktorską itp.).

Z piętnem recydywisty
„Wierzcie mi, ludzie"

NOWOŚCI WYTWÓRNI im. GORKIEGO

W moskiewskiej Centralnej Wytwórni Filmów Dziecięcych i Młodzieżowych im. Gorkiego trwa praca nad realizacją kilkunastu nowych filmów. Reżyserzy I. Gurin i W. Berensztejn ukończyli film „Wierzcie mi, ludzie", którego realizację (pod nazwą „Cena człowieka") rozpoczął zmarły reżyser Ł. Łukow. Film opowiada o losach człowieka, którego życie ciężko doświadczyło: syn straconego niewinnie wysokiego oficera Armii Czerwonej, spędził wiele lat w przytułkach, gdzie doczepiono mu etykietkę „potomka wroga ludu". Później przyszły lata tułaczki, kradzież i więzienie, krótkie chwile wolności, powtórny wyrok — i wreszcie przyjazd do Leningradu z gorącym pragnieniem rozpoczęcia nowego życia.

Cóż, kiedy na bohaterze ciąży piętno recydywisty i — choć udaje mu się urządzić na nowym miejscu — nie ma odwagi zgłosić się na milicji, mieszka nielegalnie, oszukuje kobietę, którą pokochał. W tej sytuacji wiele zależy od postawy samej milicji; zaufać człowiekowi, pomóc mu — czy też przestrzegać ściśle surowych przepisów...

W głównej roli występuje popularny aktor K. Ławrow, jego partnerką jest I. Bunina.

W końcowym stadium realizacji znajduje się film „Pierwszy śnieg", reżyserowany przez młodych absolwentów WGIK-u — B. Grigoriewa i J. Szewyriewa. Jest to adaptacja powieści W. Rosłakowa „Jeden z nas", poświęconej międzywojennemu pokoleniu młodzieży radzieckiej. Bohater filmu, Kola Terentiew, studiuje w moskiewskim Instytucie Literackim; jest to chłopiec skryty, o duszy marzyciela — pisze pokryjomu poemat o Czerwonym Komisarzu, który poległ w walce z wrogami Rewolucji. Wybucha wojna — Terentiew idzie na front, gdzie ginie śmiercią bohatera, tak jak jego wymarzony ideał. Główną rolę gra w filmie aktor moskiewskiego Teatru im. Puszkina — A. Łoktiew.

Znany reżyser Marek Donski kontynuuje prace nad dwuseryjnym filmem „Serce matki", poświęconym postaci matki Lenina — Marii Aleksandrowny Uljanowej. Za osnowę filmu posłużyła książka Zoji Woskresienskiej pt. „Powrót", scenariusz zaś napisała autorka wspólnie z Iriną Donską. Oto jego treść.

Maria Aleksandrowna miała sześcioro dzieci. Wcześnie owdowiała, wkrótce też straciła starszego syna

Pocztówka z Moskwy

Aleksandra, zamęczonego przez carskich siepaczy; umarła córka Oleńka. Pozostałe dzieci wybrały trudne życie; związane z działalnością rewolucyjną — przebywały w więzieniach, na zesłaniu lub na emigracji. Maria Aleksandrowna jeździ więc po więzieniach i dalekich syberyjskich odludziach, niesie swym najbliższym słowa otuchy, pomaga przetrwać ciężkie chwile.

Akcja filmu toczy się na przestrzeni kilkudziesięciu lat — do roku 1917. Rozpoczyna się w połowie XIX wieku na starej Wołdze — z jej ówczesnymi burłakami i pieśniami, potem przenosi się do Moskwy i Petersburga, a także za granicę, do Sztokholmu, gdzie przebywał w 1910 roku Włodzimierz Lenin. Wiele scen filmu ukaże młodego Lenina — takim, jakim widziała go matka.

Za tydzień napiszę o innych nowych filmach Wytwórni im. Gorkiego.

ALBERT KLEINAS

Jednym zdaniem

Znany scenarzysta DEFY, Egon Günter, zadebiutuje jako reżyser filmem „Żona Lota"; w roli głównej wystąpi Marita Böhm.

★

Reżyser japoński Keisuke Kinoshita („Bunt kobiet") nakręcił film „Pachnące kadzidło" — historię młodej gejszy.

★

Louis Jourdan, bohater granej u nas obecnie wersji „Hrabiego Monte Christo" wystąpił wraz z Ann-Margret (na zdjęciu) w nowym musicalu amerykańskim „Made in Paris".

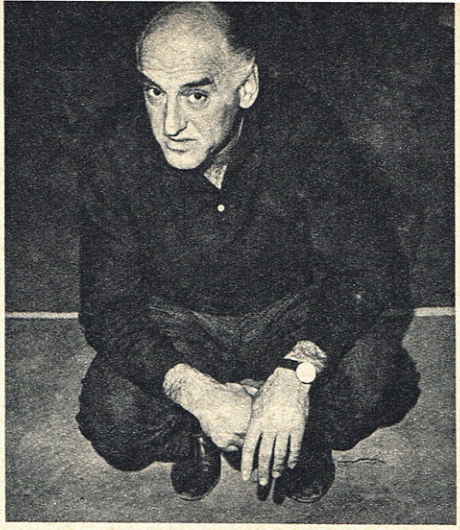
★

„The Rain Has Come and Gone" (Deszcz padał i przestał) — to tytuł amerykańskiego filmu obyczajowego, w którym główną rolę mechanika samochodowego zagra Ernest Borgnine" („Marty").

STANISŁAW JANICKI

SPOTKANIE NA NAJWYŻSZYM SZCZEBLU

NA PLANIE „FARAONA" (2)



— *Nie połykać mikrofonu*
Reżyser Jerzy Kawalerowicz

Poprzedniego dnia reżyser zastanawiał się, jak rozwiązać inscenizacyjnie niezwykle ważną dla filmu scenę rozmowy wysłannika najwyższego kolegium babilońskiego z kapłanami egipskimi. Czy sugerować, że ktoś podsłuchuje naradę? Jaki charakter nadać tej scenie?

W drodze do wytwórni toczy się ożywiona dyskusja o wyroku w aferze mięsnej. Reżyser też bierze w niej udział, ale widać, że myśli o czymś innym; nie rozstrzygnął jeszcze wczorajszych wątpliwości. Tak samo jest podczas krótkiego śniadania w barze wytwórni: powitania, żarty, anegdoty, ale to swoboda, za którą kryje się niepokój. A tu pojawiają się nowe kłopoty: Gustaw Holoubek zachorował; nastąpiła zmiana repertuaru w teatrze i Kazimierz Opaliński musi wcześniej wrócić do Warszawy...

— Pan Opaliński kończy przymierzać kostium — może pan obejrzy? (to drugi reżyser do reżysera). Pozostali aktorzy są tymczasem goleni, ubierani i charakteryzowani.

— Świetnie pan wygląda, panie Kazimierzu! Reżyser, prawiąc komplementy, zaczyna „modelować" kostium. Tu trzeba podnieść, tam skrócić, tu zebrać fałdy, tam związać. Reżyser nazywa to potem: **„Ingeruję we wszystkie elementy filmu".** Kostium — śnieżnobiały habit — musi oddać dostojeństwo Beroesa, jego rangę a jednocześnie musi być jakoś współczesny. W sumie — jest bardzo skromny i bardzo piękny.

W hali zdjęciowej powoli zaczyna się ruch. Ale wiadomo, że zdjęcia rozpoczną się dopiero za kilka godzin. Najpierw nastąpi „oswojenie" aktorów. Na razie „oswaja się" reżyser. Stoi pośrodku dekoracji sanktuarium, wokół niego cztery wielkie beczkowate kolumny, cztery wąskie wejścia, a nad każdym — szeroki panoramiczny złoty znak: kula ziemska, dwa węże i ogromne rozpostarte skrzydła. Na podłodze te same znaki i złota posadzka, przykryta jeszcze ochronnymi płachtami tektury. Ściany i kolumny pokryte są hieroglifami. Zjawiają się aktorzy. W „roboczych" kostiumach, z narzuconymi płaszczami kąpielowymi, w niepełnej charakteryzacji, w butach.

— Panowie (reżyser do aktorów), **o co w tej scenie chodzi — wiecie. Zastanówmy się jak ją pokazać. Spotkanie kapłanów ma charakter obrzędu, w czasie którego toczy się rozmowa polityczna. Jest to rozmowa na najwyższym szczeblu, oczywiście tajna. Scena ta ma krótkie wprowadzenie, które już nakręciliśmy: kapłani zbliżają się i wchodzą do świątyni.**

Reżyser demonstruje teraz początek sceny. Zastępuje raz to kamerę, to znów aktorów. Robi najazdy i odjazdy, pada przed Beroesem na kolana. Na zmianę z drugim reżyserem czyta dialog. Modlitwa Beroesa okazuje się za długa. **— Skrócimy ją.** Po modlitwie do sanktuarium wchodzą kapłani egipscy. Następuje prezentacja. Czy mają się kłaniać? **— Nie, to będzie wyglądać jak rozmowa w telewizji. To jest pan X — ukłon, a to pan Y — ukłon...** (Herhor).

Na planie narasta powoli ożywienie. Zaczyna działać sztab operatorski. Jedni przygotowują kamerę, drudzy mierzą światło. Raz po raz zapalają się ogromnych rozmiarów reflektory, dosłownie zalewając dekorację oślepiającym żarem. Ponieważ film jest barwny — wymaga olbrzymiej ilości światła.

Reżyser nadal dyskutuje z aktorami. Są jeszcze przy prezentacji. Beroes: **„Ty jesteś Mefres, arcykapłan świątyni Ptah. Ty jesteś Pentuer, prorok świątyni Amona. Ty jesteś..."** Tu następuje długi opis godności Herhora. Ale Herhor jest najwyższym kapłanem Egiptu, postacią powszechnie znaną. Czy trzeba go tak szczegółowo przedstawiać? Następuje skrót i Beroes mówi po prostu: **„Ty jesteś arcykapłan Herhor".** A teraz Herhor zwraca się tym samym tonem do Beroesa: **„Ty jesteś Beroes, wielki kapłan i mędrzec babiloński, którego przyjście oznajmiono nam przed rokiem".** Ten z kolei odpowiada: **„Przynoszę wam wielkie słowa z naszej wspólnej ojczyzny, którą jest mądrość".** Po czym następuje kilka gorzkich słów prawdy: stan kapłański w Egipcie upada; kapłani stracili władzę nad światem niewidzialnym, a nawet nad własnymi duszami; weszli na drogę kłamstwa i różnymi sztuczkami zwodzą prostaczków. Beroes zapowiada, że jeśli Egipt rozpocznie wojnę z Asyrią — zginie.

Mefres: **„Rzuciłeś na nas strach, a nie wskazujesz ratunku".**

Beroes: **„Pokój z Asyrią".**

Herhor: **„Na jakich warunkach?"**

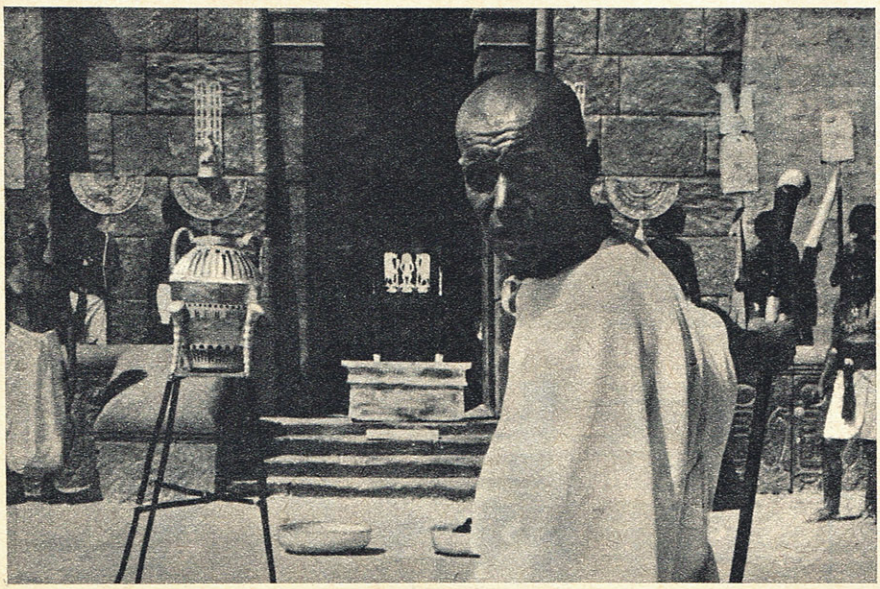
Beroes: **„Asyria odstąpi wam ziemię izraelską".**

Herhor: **„A Fenicja?"**

Beroes: **„Gdyby faraon wyciągnął rękę po Fenicję, nie minie rok, a konie asyryjskie pławić się będą w Nilu".**

Herhor: **„Egipt nie może wyrzec się wpływu na Fenicję"!**

Reżyser: **— Stop. To musi być rozmowa zupełnie beznamiętna, sucha, bez patosu. Proszę nie przekazywać jej w sposób emocjonalnie zaangażowany. Trzeba wszystko zdusić w sobie. Zachować kamienną twarz, nie podnosić wzroku. To powinno brzmieć szaro, ale zdecydowanie, twardo,**



— *Ty jesteś arcykapłan Herhor!*
Piotr Pawłowski

Reżyser czyta poszczególne zdania, każe je powtarzać, modeluje właściwą intonację. W rozmowę z aktorami, szlifowanie tekstu (następują w nim ciągłe zmiany) — wkradają się coraz częściej pomysły dotyczące samej inscenizacji. Są to zresztą sprawy ściśle ze sobą związane.

— Jedno mi tu przeszkadza. Że Beroes stoi naprzeciwko kapłanów egipskich. Jak dowódca przed frontem żołnierzy. Oni są przecież jednakowo ważni, nie powinno być żadnej hierarchii. Może ustawić ich w kwadracie?

Po prezentacji kamera jedzie do przodu; stojący w środku Herhor cofa się, a Mefres i Pentuer rozchodzą się na boki. Znakomicie.

— Jak to wygląda w kamerze? Operator ze stoickim spokojem: **— W ogóle nie wygląda, bo Mefres i Pentuer wychodzą z kadru.**

Koniec pomysłu? Nie, teraz zaczyna się dostosowywanie go do możliwości technicznych. Trzeba cofnąć kamerę, objąć większe pole widzenia. Jest to, co prawda, cofnięcie nienaturalne, nieuzasadnione ruchem aktora. Reżyser wybucha: **— Szeroki ekran, to wymysł grafomana!** Może — prawdą jest, że przy normalnej, standardowej szerokości rozwiązanie tej sceny byłoby — wbrew pozorom — znacznie prostsze. **— A może zrobić to ujęcie z góry, w planie ogólnym, wtedy wszyscy zmieszczą się w kadrze i nie będzie kłopotu?** Wracamy do starego pomysłu ze scenopisu? Reżyser nie ma na to specjalnej ochoty, wobec czego głowi się nad pomysłem, który wydaje mu się trafniejszy.

Wkrótce powstaje nowy problem. Jak pokazać samą rozmowę? Z boku — obejmując wszystkich aktorów — czy ze środka, stojąc wśród nich i przerzucając wzrok po kolei z jednego na drugiego? Pierwsze jest nieciekawe i sugerowałoby jakiś dystans wobec toczonej rozmowy, a drugie — niemożliwe do zrealizowania, bo kamera nie zmieści się wśród rozmawiających, chyba, żeby ich szerzej rozstawić, ale to będzie nienaturalne...

— Idziemy złą drogą. Cofnijmy się do punktu wyjścia. Zasadnicza rozmowa toczy się między Beroesem i Herhorem, ich spojrzenia są więc decydujące. Jeśli tak, to spojrzenie kamery powinno być ich spojrzeniem. Trzeba utożsamić Beroesa i Herhora z kamerą... Proszę panów na plan.

Beroes czyni kapłanom egipskim ostre wyrzuty. **„Straciliście władzę nad światem..."** — kamera na Pentuera. **„Weszliście na drogę kłamstwa..."** — kamera na Mefresa. I najcięższe oskarżenie — **„Mądrość jest zaniedbana"** — kamera na Herhora.

Jeszcze nie jest to zbyt precyzyjne, kamera się spóźnia. — **Ty nie jesteś Sobociński** (to do szwenkiera), **lecz Beroes. Musisz reagować jak Beroes! Powtarzamy...**

Następne ujęcie utrzymane jest w tym samym stylu. Pentuer powiada: **„Lud jest uciskany przez wielkich".** Co robi kamera? Patrzy najpierw na Mefresa, potem na Herhora. **— Pentuer tamtym po prostu podkłada świnię** — wyjaśnia reżyser. Zdaje się, że jest zadowolony. **— Mówiąc szczerze, w scenopisie nie bardzo mi się ta scena podobała, ale teraz zaczynam ją lubić.**

Nietrudno się domyślić — dlaczego. Takie kierowanie myślami, reakcjami widza — to jego ulubiona metoda. Rytm kamery i rytm myślenia zostają zgrane ze sobą. Każda pauza, każde zwolnienie tempa, każdy ruch kamery ma swoje uzasadnienie, swój sens. Maksymalna precyzja. Również w kompozycji poszczególnych kadrów. Tu milimetry odgrywają rolę. Reżyser zagląda nieustannie w celownik kamery. Aktor — bliżej, aktor — dalej, kamera — w górę, w dół, skrócić najazd, wydłużyć odjazd... I tak w kółko. Bo Herhorowi skrzydła z głowy wyrastają (stoi na tle znaku świątyni), bo Pentuera źle widać, bo Mefres ma obcięte nogi. Wtem niespodziewana konkluzja: **— Jak człowiek wejdzie w symetrię, to dostaje w...** Z kąta rozlegają się oklaski operatora i wszyscy wybuchają śmiechem. Ale reżyser niestrudzenie szuka dalej, aż wreszcie z pewnym niedowierzaniem powiada: **No, to, co widzę, jest świetne!**

*

Około trzeciej po południu następuje depresja. Całodzienny wysiłek — symboliczny obiad w obskurnej stołówce niewiele zdziałał — daje znać o sobie. Reżyser, zgaszony, machinalnie rysuje ostateczny plan sceny. Robotnicy, korzystając z chwilowej przerwy, zaczynają coś majstrować przy dekoracjach. Potworny, ogłuszający hałas. Script-girl proponuje reżyserowi przejście do jakiegoś cichego pomieszczenia. Ale ten, jakby niczego nie słysząc, odpowiada: **— Nie, ja to lubię...**

Aktorzy przebierają się w „prawdziwe" kostiumy, są w pełnej charakteryzacji. Zjawiają się na planie wysmarowani jakimś ciemnoliliowym mazidłem. Tego wymaga eastmancolor. Muszą bez przerwy uważać, by nie zabrudzić białych habitów. A zdjęcia jeszcze się nie zaczynają.

Herhor: **— Ja się już do tego przyzwyczaiłem. Nauczyłem się nawet spać na siedząco, by nie zniszczyć charakteryzacji. Idę za dekorację i ucinam sobie drzemkę. Mogą strzelać z armaty, a ja nic. Ale wystarczy powiedzieć szeptem — „Panie Piotrze" — a zrywam się natychmiast!**

Rozpoczyna się próba. Czyżby wszystko było już jasne? Skądże znowu. Oto narodził się „problem szmaty". Chodzi o białą chustę, którą kapłan świątyni podaje Beroesowi, by ten zakrył sobie twarz w czasie modlitwy. To pomysł Prusa, nie scenarzystów. Ta chusta ma w sobie coś niezwykłego, tajemniczego, związana jest z rytuałem. Czy to jednak nie odwróci uwagi widzów od spraw zasadniczych, od tematu rozmowy; a poza tym co z nią zrobić po modlitwie? Habity nie mają kieszeni, a w sanktuarium nie ma żadnych sprzętów, na których można by ją położyć. Co prawda, można by coś wymyślić... **— Po co, wygląda jak toreador!** (drugi reżyser). Reżysera niełatwo przekonać. Minuty mijają. Wreszcie dyskusja zostaje przecięta: **— Zrobimy dwie wersje — jedna z chustą, druga bez.** Tak też reżyser rozstrzyga spór, czy zrobić ujęcie sugerujące, że ktoś podsłuchał tę rozmowę. **— Byłbym do końca życia chory, gdybym się nie przekonał, co było lepsze... Zresztą na początku zdjęć byłem bardziej zdecydowany. Wtedy istniał tylko jeden wariant. Teraz coraz częściej się zastanawiam. Niektóre rozwiązania wydają mi się zbyt ozdobne, a chcę uniknąć tych wszystkich cudów-cudeńków...**

Przygotowania do zdjęć dobiegają końca. Reżyser daje jeszcze wskazówki dotyczące tempa jazdy kamery, dostosowuje je do rytmu kroków idącego kapłana. Krótka wymiana zdań z inżynierem dźwięku. Inżynier chce nagrać dialog o jednakowym natężeniu, a potem uzyskać odpowiedni efekt przy pomocy echo-studia i miksażu. Reżyser decyduje się jednak na nagranie w pełni autentyczne. **— Błagam tylko, niech pan nie każe polykać aktorom mikrofonu. Pan Milski ma już pełny żołądek mikrofonów...** Im bliżej momentu rozpoczęcia zdjęć, tym większa koncentracja. Żartami maskuje się zdenerwowanie. Ale reżyser jest już chyba pewny, że scena wypadnie dobrze.

W ostatniej chwili jeszcze jedna propozycja aktorska. Może zamienić pytanie Beroesa: **„A więc zawrzecie pokój z Asyrią?"** — na twierdzenie. Przecież Beroes nie przyjechał żeby pytać! Reżyser się zgadza.

Ktoś nagle pyta, która godzina, **„bo o wpół do szóstej słychać dzwony z pobliskiego kościoła, a zdjęcia są przecież stuprocentowe..."**

I wreszcie zapalają się wszystkie światła — owe „dziesiątki", „dwudziestki", „pięćdziesiątki" — prawe i lewe „patelnie". Rozlega się syrena i rozbłyskują napisy CISZA.

Reżyser daje znak.

Kamera rusza.

Beroes wchodzi do sanktuarium. Sługa świątyni pyta:

„Który tu wszedłeś czy wiesz, co mówi znak na naszych świątyniach..."

STANISŁAW JANICKI

Reżyseria: JERZY KAWALEROWICZ. Drugi reżyser: MIECZYSŁAW WAŚKOWSKI. Zdjęcia: JERZY WÓJCIK. W opisanej scenie wystąpili: KAZIMIERZ OPALIŃSKI (Beroes), PIOTR PAWŁOWSKI (Herhor), STANISŁAW MILSKI (Mefres) i LESZEK HERDEGEN (Pentuer).

Wojna czy pokój?

JEDNA GWIAZDA SZEŚĆ PIEŚNI TRZY TAŃCE

Korespondencja własna z Indii (1)

BOLESŁAW MICHAŁEK

Madras, najbardziej wysunięte na południe wielkie miasto Indii, położone nad Oceanem, w połowie drogi między Zwrotnikiem Raka, a Równikiem. Upał sięga 40 stopni, ale jest sucho i przyjemnie.

„JESTEM SŁUGĄ WIDZÓW"

Z grupą europejskich filmowców zwiedzamy jedno z trzech wielkich ateliers filmowych tego miasta. Wygląda imponująco: na obszarze wielu hektarów ziemi, pokrytych tropikalną roślinnością, stanowiącą rodzaj parku, wybudowano tu jedenaście hal zdjęciowych. Hale są olbrzymie, mieszczą po kilka dekoracji. Urządzenia techniczne są nowoczesne: dobry system oświetlenia, doskonała akustyka, bezszelestnie działająca klimatyzacja, rozległe pracownie pomocnicze, nawet wielka, nowoczesna drukarnia do drukowania afiszów. Wzbudza to najpierw zachwyt moich współtowarzyszy. W pierwszej hali — wielka dekoracja gabinetu businessmana. Owalne olbrzymie biurko, na nim trzy białe telefony; dywany, cudowne, głębokie fotele, na których ma się ochotę usiąść. Właściciel studio, człowiek ujmująco uprzejmy i skromny, odgaduje nasze myśli. Zachęca do próbowania mebli: są solidne. *„Jaki to film?" „Dramat społeczny"*. Ktoś informuje na stronie, że w obowiązującej tu terminologii znaczy to, iż nie jest to film historyczny. Druga dekoracja wzbudza zdumienie. Sztuczne palmy dziesięciometrowej wysokości, sztuczne trawniki, wśród nich jakaś „wschodnia" fontanna otoczona rzeźbami z plastyku. Wszystko w guście „orientalnym" europejskiego fin-de-siècle. *„To jak z Méliesa, tylko że gigantyczne"* — mruczy obecny wśród nas wybitny historyk filmu.

Obok ateliers znajduje się dom, a właściwie pałac. Tu mieszka właściciel wraz ze swą rodziną. *„Każdy członek rodziny ma swój oddzielny pawilon"* — informuje przewodnik. Zasiadamy w wygodnych fotelach prywatnej sali projekcyjnej. Zaczyna się pokaz. Na ekranie obserwujemy romans tęgawego bohatera i smukłej dziewczyny. On jest bogaczem, ona, zdaje się, trochę uboższa. Rzecz rozgrywa się w cudownym pałacu, pośród strzyżonych trawników i fontann otoczonych rzeźbami. Po siedmiu minutach akcja zamiera, rozpoczyna się śpiew i taniec. Mija 20 minut projekcji. Następuje przerwa, służba wnosi napoje. Właściciel, ze swym czarującym uśmiechem, zwraca się do nas: *„Czy chcą panowie oglądać dalej?"* Milczenie. *„A może film dokumentalny o tańcu?"* Milczenie. Na ekranie pojawiają się teraz dwie tancerki na tle podobnej dekoracji. Czołówka wyjaśnia: *„Siostry X znane z szybkości"*. Po filmie znowu przerwa. Chwila milczenia. Odzywa się ktoś niezbyt taktowny: *„Dlaczego pan nam pokazuje te filmy?"* Milczenie. Nasz współtowarzysz atakuje dalej: *„Czy nie próbował pan nigdy zrobić filmu, który by coś mówił o życiu Indii"*. Właściciel potakuje, próbował, ale to była jego pomyłka. Nie o to chodzi, że stracił pieniądze — może sobie na to pozwolić. Ale widzowie protestowali. *„Jestem tylko sługą widzów"*.

Oczywiście, nie wszystkie studia indyjskie są tak rozległe i nowoczesne. W Bombaju, starszym i potężniejszym od Madrasu ośrodku produkcyjnym, studia są uboższe. Ale i tu, jak w Madrasie, powstają przede wszystkim filmy mitologiczne, filmy o maharadżach i niewolnicach, o bogaczach i ich sentymentalnych powikłaniach, rozgrywające się w pałacach i sztucznych ogrodach, przeplatane sekwencjami tańca i śpiewu. Tak wygląda standardowy film indyjski, których powstaje tu co roku ponad dwieście. *„Widzowie tego od nas oczekują"* — powtarza się w Bombaju to samo zdanie, co w Madrasie. Jacy to widzowie?

299 FILMÓW

W Indii jest tylko 5 tysięcy sal kinowych, przy ludności sięgającej 450 milionów. Na milion ludzi wypada więc 9 kin, a na tysiąc mieszkańców 5 miejsc. To niebywale mało, bilety są więc zawsze wyprzedane. Jest to publiczność olbrzymia. Nie ma tu telewizji, a radio jest ciągle jeszcze luksusem. Film pozostaje jedyną ludową rozrywką.

W roku 1963 powstało w Indii 299 filmów długometrażowych, z tego 97 w języku hindi (w Bombaju i częściowo w Madrasie), 55 w języku tamilskim (w Madrasie), 46 w języku telugu, 38 w języku bengalskim (w Kalkucie) itd. Jest to więc jak gdyby kilka czy nawet kilkanaście oddzielnych kinematografii. Każda z nich ma swoją własną publiczność, do której ma wyłączne prawa. Filmy tamilskie nie są na ogół wyświetlane w strefie językowej hindi, i vice-versa. Filmy bengalskie, najciekawsze, najambitniejsze (o tym dalej), są niemal nieznane w pozostałych częściach Indii. Ale dlaczego?

Napisy niczego tu nie rozwiązują ze względu na rozmiary analfabetyzmu. Zresztą, nie ma tu dotąd ani jednego studia, które mogłoby opracowywać napisy. Jeżeli film ma być wysłany do Europy, napisy angielskie robi się w Kairze, Bejrucie lub Londynie. A dubbing? Nie jest w zasadzie praktykowany. Ktoś powiedział mi: *„Prościej i taniej jest nakręcić film od początku, niż dubbingować go na inny język"*. A poza tym, są lokalne przyzwyczajenia, lokalne konwencje. Czasem robi się „nową wersję" — jest to jedna z najbardziej zdumiewających praktyk produkcji filmowej. Film hindi, jeżeli był wielkim sukcesem, może być realizowany dla publiczności tamilskiej. Bierze się na stół montażowy kopię filmu, a następnie, ujęcie po ujęciu, filmuje się rzecz na nowo — w języku np. tamilskim, z tamilskimi aktorami, z tamilskimi tańcami i pieśniami.

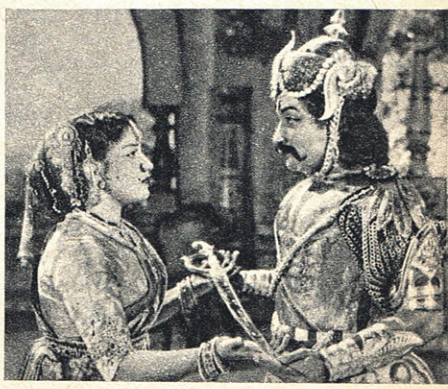
„STAR-SYSTEM"

Produkcja filmowa jest w Indii stosunkowo niedroga. Średni film kosztuje tu w przybliżeniu około 2 miliony złotych (nasz średni koszt wynosi 4 do 5 milionów, a jest to jedna z najniższych stawek w Europie). Ale ten skromny budżet dzieli się w sposób niezwykły. Mniej więcej połowa sumy idzie na reklamę. Od tego zaczyna się film. Z drugiej połowy — olbrzymią większość bierze „gwiazda". Co zostanie, idzie na produkcję filmu.

Istnieje tu bowiem „star-system", w takich rozmiarach, w jakich nie istniał nawet w Hollywoodzie w latach dwudziestych i trzydziestych. Nieważny jest temat, zresztą zawsze ten sam, nieważny jest reżyser i dekoracja. Ważna jest obecność na afiszu jednej z wielkich „gwiazd" indyjskiego kina. To jedyny czynnik powodzenia filmu i to określa cały system produkcji. „Gwiazdy" są niebywale przeciążone pracą. Jest rzeczą normalną, że „gwiazda" gra równolegle w kilku, czy nawet kilkunastu filmach. Produkcja zatrzymuje się więc co chwila — na tydzień, na miesiąc, czasem na rok — w oczekiwaniu na powrót „gwiazdy". Potem znowu wznawia się pracę. Że aktorzy się w międzyczasie trochę zmienili? Że są niekonsekwencje w dekoracjach, w kostiumach, w sy-

„Gwiazdy" są przepracowane

Vijajantimala i Dilip Kumar — Radż Kapur i Radżendra Kumar



Pałace, maharadżowie, niewolnice

Przeceniony „Włóczęga" Radż Kapura

tuacjach? To nie ma znaczenia. Najważniejsze, że w czołówce jest nazwisko „gwiazdy".

Po „gwieździe", najważniejszą osobą, decydującą o powodzeniu, jest autor tekstów pieśni oraz kompozytor. To się bierze z dawnej tradycji indyjskiej, sięgającej jeszcze sanskryckiego teatru. Reżyser w tym układzie jest osobą najmniej ważną; jest technikiem wynajętym do uregulowania tych wszystkich spraw, na których nie zna się ani „gwiazda", ani kompozytor, ani poeta. *„Powstanie po drugiej wojnie światowej „star-systemu" spowodowało powódź, która zmyła z powierzchni scenarzystów i reżyserów. Nowa formuła brzmi: „jedna gwiazda, sześć pieśni, trzy tańce"* — pisze historyk filmu indyjskiego, S. Krishnaswamy.

Jest to swoiste pomieszanie kryteriów komercjalnych — w najostrzejszej formie, z elementami własnej tradycji artystycznej. Czy pośród tych filmów, zwanych tu standardowymi, istnieją rzeczy wartościowe? Na to pytanie odpowiedzieć bardzo trudno. Jest to olbrzymia masa filmów, nie opuszczająca na ogół terytorium Indii. Nikt obiektywny, operujący skalą porównawczą filmu światowego, nie śledził tej produkcji. Może więc, ukryte tu są jakieś arcydzieła?

*

Ale poza tą produkcją, która dominuje na indyjskich ekranach, istnieje jeszcze inna: ambitna, realistyczna, zbliżona do życia. Również w Bombaju, na marginesie wielkiego przemysłu, niejako pod prąd, powstają filmy ciekawe i poważne. Pamiętamy w Polsce „Dwa hektary ziemi" Bimala Roya, piękny realistyczny dramat indyjskiego wieśniaka. Również w Bombaju powstały dalsze filmy tego autora: „Do Bigha Zamin", zrealizowany w stylu włoskiego neorealizmu, i „Sujata" — piękne studium dojrzewania młodej dziewczyny. Tutaj także pracuje K. A. Abbas, pisarz, krytyk, producent, reżyser i niestrudzony działacz kulturalny, który zabłysnął w roku 1955 swym pięknym filmem „Munna", potraktowaną z wielką surowością historią sieroty, a ostatnio przedstawił swój dość interesujący film o współżyciu ludzi różnych religii pt. „Shahr Aur Sapna" (Miasto i sen). Tu wreszcie, choć w ramach skądinąd bardzo komercjalnej produkcji Radż Kapura, jednej z największych „gwiazd" indyjskiego firmamentu, powstał znany u nas, choć chyba przeceniony film „Włóczęga".

Ale prawdziwy rozwój nowoczesnego filmu indyjskiego łączy się z innym miejscem i z innym środowiskiem: ze środowiskiem kulturalnym Kalkuty.

BOLESŁAW MICHAŁEK

Za tydzień ciąg dalszy korespondencji z Indii

W nr 9 FILMU, w korespondencji z Indii pt. „Festiwalowe paradoksy", uległo zniekształceniu zdanie na str. 12 (pierwszy akapit). Zdanie to powinno brzmieć: „Mówi pięknymi literackimi frazami; filozoficzna refleksja przeplata się tu z młodzieńczym entuzjazmem".

Nad Herbertem

Zapiski krytyczne

Aleksander Jackiewicz

„Barbarzyńca w ogrodzie" Zbigniewa Herberta dość długo czekał na moim biurku wśród zaległych lektur. Co za zadziwiająca książka! Nie reportaż, nie esej krytyczny, nie relacja historyczna, nie diariusz podróży, nie zapiski osobiste. Raczej to wszystko naraz. Pomieszanie gatunków czy gatunek nowy, o jakim marzą dziś pisarze.

Opisy przedhistorycznych malowideł i architektury doryckiej, opowieści o gotyku i o budowniczych katedr, studia nad płótnami włoskich malarzy Średniowiecza i nad Piercem della Francesca, historia wytępienia albigensów i dramat templariuszy. Mimo że książka Herberta powieścią nie jest, przypomina ona — jej technika pisarska, jej poetyka — tzw. „nową powieść". Literaturę, która prawie cały swój wysiłek skierowała na zewnętrzny, geometryczny opis człowieka i przedmiotu, nie wdając się ani w psychologię, ani w sondowanie zjawisk, konstatując zmysłowe formy rzeczywistości.

Tu jednak kończą się analogie. Autorom „nowej powieści" — mam na myśli przede wszystkim eksperymenty Robbe-Grilleta — chodzi o wyabstrahowanie ze świata samych form i samej widzialności, by z niej z kolei, giętkiej, niewążkiej, niby z sieci widzialności okrywającej rzeczywistość, niby z siatki kresek i plam zaczerpniętych z rzeczywistości i przeniesionych na płótno abstrakcjonisty — uczynić materię poetycką. Herbert natomiast używa opisu czy fotograficznej relacji dla poznania świata. Śledząc owoce pracy odległych o całe epoki, o całe ery, rąk malarzy, rzeźbiarzy, kamieniarzy, architektów — stara się, niby po raz wtóry, przeżyć ich dzieło w fazie powstawania — rodzenia się i dojrzewania — przeżyć na nowo życie tych dzieł, zanim zyskały wyraz ostateczny, ustatyczniły się i zmunifikowały. Tak samo postępuje z dokumentami historycznymi: odtwarza interesujące go dzieje, dokumenty rozsupłuje w wątki ludzkich i społecznych losów. Wolę Herberta.

Widocznie nasza cywilizacja przyzwyczaja nas tak do funkcjonalności i celowości wysiłków, że kiedy widzę skomplikowane maszyny produkujące muzykę konkretną czy elektronową, wielką machinę filmową czy telewizyjną produkującą fikcję, kiedy śledzę owe niemal naukowe, pedantyczne opisywactwo świata w „nowej powieści": mierzenie go i liczenie, kopiowanie, przypominające mrówczą pracę geometrów czy kartografów, służące po to, by światu zaprzeczyć i zrobić z niego miejsce puste, poezję znaków nie znaczących, materię poetycką samą w sobie — mam wówczas wrażenie nieskuteczności, porażki; czy ja wiem jak to nazwać.

Wolę Herberta także dla kina. Bo o ile autorzy „nowej powieści", poprzez swoją twórczość, poprzez swoją współpracę z filmem, poprzez swoją coraz częstszą twórczość filmową, naprowadzają wprawdzie młodą sztukę na jej przyrodzoną drogi, na ów opis, więc na rejestrację świata, to z drugiej strony — wierni następnej fazie formuły — starają się w filmie też z rzeczywistości zrobić poezję, tym bardziej — zdawałoby się — wiarygodną, że ujętą w kształt fotograficzny, a przecież nadal nie mającą z realnym światem nic wspólnego.

Chciałbym oglądać filmy Herberta. Gdzie naocznie, z tą jego miłością do dzieł nad którymi się pochyla, wykrywałby drgania tamtych dawno umarłych rąk, ożywiałby kamienie, grudki farby, posłuszną materię. Przekazywałby swoje emocje przy pomocy kamery, stworzonej nie dla robienia sztuki i poezji, ale dla procesu poznawania nade wszystko. Pokazywałby tamten czas i swój czas, nie tylko, jak w tekstach, w aluzjach do współczesności, ale poprzez rzeczywiste obrazy, obrazy miejsc, pamiątek, pisanych dokumentów, dotykając je tą swoją kamerą, obejmując je swoim spojrzeniem, nakładając na zatarte ślady własną obecność.

---

krótki metraż

TEN TRZECI

Daniel Szczechura — ongiś filmowiec-amator — absolwent wydziału historii sztuki i szkoły filmowej, nie dał się skusić mirażom „fabuły", a nawet „dokumentu". Wybrał film animowany. Może dlatego, że nie uśmiechał mu się kilkuletni staż czeladniczy jako asystent reżysera, że miał pomysły, które chciał jak najszybciej zrealizować. Do urzeczywistnienia planów potrzebny mu był jednak mecenas. Znalazł go w SE-MA-FORZE.

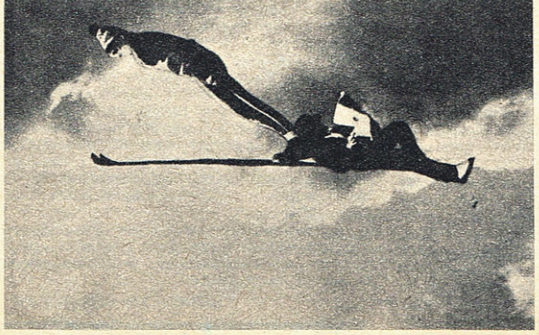
Tak powstały — po zrealizowanych jeszcze w szkole „Konfliktach" — „Maszyna", „Litera" i „Fotel". Każdy z tych filmów oparty był na zabawnym (ale z tzw. drugim dnem) pomyśle i oryginalnej realizacji (animacja, kształt plastyczny, gagi, wykorzystanie dźwięku). Po „Fotelu" zdawało się, że można już mówić o pewnego rodzaju odrębnym stylu Szczechury, widocznym w niespotykanym na ogół posługiwaniu się bohaterem zbiorowym, specyficznym „kroju" wycinanki czy charakterystycznym „punkcie widzenia" kamery. I oto pojawił się „Pierwszy, drugi, trzeci", w którym Szczechura pozostaje wierny zasadzie filmu refleksyjno-humorystycznego, ale zrywa z dotychczasowym stylem, proponując rozwiązanie nowe — nie tylko dla swojej twórczości.

„Pierwszy, drugi, trzeci" — to opowiastka o pewnym narciarzu, który bierze udział w zawodach; gdy przychodzi jego kolej, staje na skoczni, bierze rozpęd, odbija się i... nie ląduje, lecz oblatuje kulę ziemską dookoła. Gdy wraca — ląduje jednak znacznie bliżej niż jego poprzednicy, zajmuje więc ostatnie, trzecie miejsce. Świat i czyny ludzkie — zdaje się mówić Szczechura — zostały sklasyfikowane i skodyfikowane, nawet czyn niezwykły może więc zostać wtłoczony w którąś szufladkę; jedni nie dostrzegą tej niezwykłości, inni nie będą chcieli jej dostrzec. Szczechura apeluje o trochę fantazji, wyobraźni.

Oryginalny kształt formalny, jaki reżyser nadał swemu filmowi, zrodził się z techniki kombinowanej — aktorsko-animowanej. Ta ruchoma grafika doskonale oddaje nastrój zimy podczas zawodów i „kosmicznej przestrzeni" w czasie lotu.

Z tego, co napisałem, można by wysnuć wniosek, że mamy do czynienia z filmem znakomitym, bezbłędnym. Tak jednak nie jest. Otóż filmowi zabrakło — szczególnie w drugiej fazie lotu bohatera — po prostu pomysłów, mówiąc banalnie — „fabuły", wydarzeń, które przykuwałyby uwagę widza. Nic więc dziwnego, że napięcie spada, a rytm się załamuje. Reżyser każe nam zbyt wcześnie snuć refleksje, co — rzecz jasna — w jakiś sposób rozładowuje pointę. Nie niweczy to, na szczęście, wartości filmu, ale i nie pozwala na nazwanie go utworem doskonałym — jedynie dobrym i oryginalnym. Choć właściwie — czy to tak mało?

S. J.



A jednak przegrał

„Pierwszy, drugi, trzeci" (SE-MA-FOR), reż. Daniel Szczechura

---

„BARWY WALKI" — film o walkach partyzanckich na Kielecczyźnie według książki gen. Moczara. Reżyserował Jerzy Passendorfer:

Pewien istotny fragment naszej historii. Zdawano sobie sprawę, że nie trafi się do licznej i młodej widowni, jeżeli zabraknie atrakcyjnej formy.

●

„DAWID I LIZA" — wielokrotnie nagradzany film amerykański, który powstał poza Hollywoodem. Reżyserował Frank Perry:

Problem anomalii psychicznych u młodzieży. Teza: i dobro i czułość mają moc uzdrawiającą. Zdumiewający takt.

●

„RĘKOPIS ZNALEZIONY W SARAGOSSIE" — szerokoekranowa trzygodzinna adaptacja powieści Jana Potockiego. Reżyserował Wojciech Has:

Gdyby dokonać radykalnych cięć i zmontować drugą wersję, wolną od dłużyzn i naleciałości banału — zaśniłyby zalety tego filmu.

●

„MAŁY ŚWIATEK SAMMY LEE" (ANGLIA), reż. Ken Hughes:

Drobiazgowy, realistyczny szkic londyńskich przedmieść i znakomity portret małego cwaniaka, bez reszty zagubionego w tym świecie.

Nasi recenzenci pisali...

●

„RĘCE NAD MIASTEM" — jeden z najwybitniejszych filmów włoskich ostatnich lat. Reżyserował Francesco Rosi:

Ten „nowofalowy" film, film artystycznej awangardy, film obserwacji wielopłaszczyznowej, jest zarazem jednym z najsilniejszych ciosów politycznych w kinie europejskim ostatnich lat.

●

„O ŻYCIE DLA RUTH" — angielski film społeczny reż. Basila Deardena:

Mówi się tu Anglikom dość otwarcie różne nieprzyjemne prawdy o nich samych. Utwory tego typu stają się w Wielkiej Brytanii najwyraźniej popularne. Czyżby angielski charakter narodowy zmieniał się?

●

„BITWA NAD WOŁGĄ" — szwedzki dokument montażowy. Realizował Tōre Sjöberg:

Mimo skromności zamierzenia, film ten może liczyć na polskiego widza, który rad obejrzy dokumenty „wielkiego przełomu" w neutralnym emocjonalnie oświetleniu.

●

„KRÓLOWA KRYSTYNA" (USA) — wznowienie filmu sprzed 30 lat z Gretą Garbo. Reżyserował Rouben Mamoulian:

Wbrew płyciźnie scenariusza, sojusz reżysera i aktorki stworzył film, który do dzisiaj frapuje urodą i elegancją.

KAPO

(tytuł oryginalny)

Scenariusz: **Franco Solinas i Gillo Pontecorvo.**
Reżyseria: **Gillo Pontecorvo**
Zdjęcia: **Goffredo Bellisario i Aleksandar Sekulovic**
Muzyka: **Carlo Rustichelli**
Wykonawcy: **Edith-Nicole — Suzan Strasberg, Sasza — Laurent Terzieff, Thérèse — Emmanuèle Riva, Sofia — Didi Perego, Karl — Gianni Garko.**
Produkcja: **Vides-Zebra Film — Cineriz (Włochy—Francja) — 1960.**

*

Obóz koncentracyjny. Bohaterką filmu jest młoda dziewczyna, niemal jeszcze dziecko, która ma do wyboru śmierć lub życie okupione okrucieństwami wobec współtowarzyszek niedoli. Godna zapamiętania artystyczna rozprawa z faszyzmem.

UWAGA! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

ZAREZERWOWANE DLA ŚMIERCI

(Reserviert für den Tod)

IDZIEMY DO KINA

Scenariusz: **Gerhard Bengsch**
Reżyseria: **Heinz Thiel**
Zdjęcia: **Horst Brandt**
Muzyka: **Helmut Nier**
Wykonawcy: **Erich Becker — Hans Peter Minetti, Harry Korb — Peter Herden, Hanna Melvien — Irma Munch, Jadenburg — Martin Florchinger.**
Reżyseria polskiej wersji językowej: **M. Bartoszek.**
Produkcja: **DEFA (NRD) — 1963.**

*

Film sensacyjny. Historia pewnej afery szpiegowskiej i ujęcia jej bohatera na terenie NRD. Nieco napięcia, dość konwencjonalna realizacja.

Dodatek: „Skopje" (Skopje 63). Realizacja: **Slavko Janevski.** Zdjęcia: **Kiro Bilibovski i Miszo Samilovski.** Produkcja: **Vardar Film (Jugosławia) — 1964.** Dokumentalna relacja o tragicznym dniu 26 lipca 1963 roku, kiedy trzęsienie ziemi zniszczyło stolicę Macedonii. W filmie wykorzystano archiwalne ujęcia zrobione w godzinę po katastrofie.

JEŚLI MASZ RACJĘ

(Jesli ty prawa...)

Scenariusz: **Emil Braginski i Jurij Jegorow**
Reżyseria: **Jurij Jegorow**
Zdjęcia: **Igor Szatrow i Piotr Katajew**
Muzyka: **Mark Fradkin**
Wykonawcy: **Aleksiej — Stanisław Lubszin, Gala — Żanna Bołotowa, dziadek Gali — Aleksiej Krasnopolski,** kierownik biura naprawy telefonów — **W. Szczegłow.** W pozostałych rolach: **G. Sokołowa, G. Sajfulin, A. Wołkow, W. Graczew, I. Łapikow, G. Lampe, M. Lwow, M. Miedwiediew, N. Kowszow, P. Wiszniakow, B. Ardow, J. Bamdas, O. Widow, N. Wieprencewa, N. Gieerot, N. Głebowa, A. Daniłowa, I. Kaszirin, Ł. Kałużnaja, G. Krynkin, L. Korolewa, K. Lewinson, O. Markina, W. Pieczników, N. Romanow, N. Smirnow, P. Tarasow, W. Tuczzinski i W. Uralski.**
Produkcja: **WFF im. Gorkiego (ZSRR) — 1963.**

*

Opowieść z życia współczesnej młodzieży radzieckiej. Bohaterem filmu jest młody moskiewski monter — człowiek wrażliwy, subtelny i ambitny. Akcenty polemiczne z postawą wygodnicką i konformistyczną.

Dodatek: „Laboratorium nieznane". Scenariusz, komentarz i realizacja: **Jerzy Popiel-Popiołek.** Zdjęcia: **Wiktor Prejs.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Oświatowych w Łodzi — 1964. Film oświatowy o laboratorium, w którym wykorzystuje się sztuczne włókno do produkcji protez naczyń krwionośnych, stosowanych szeroko w medycynie.

OBROŃCA Z URZĘDU

(The Dock Brief)

Scenariusz: **(według sztuki Johna Mortimera) Pierre Rouve**
Reżyseria: **James Hill**
Zdjęcia: **Edward Scaife**
Muzyka: **Ron Grainger**
Wykonawcy: **adwokat Morgenhall — Peter Sellers, oskarżony Fowle — Richard Attenborough, jego żona Doris, — Beryl Reid, Bateson — David Lodge, Tuppy Morgan — Frank Pettingell,** sędzia **Banter — Eric Woodburn,** fotograf **— Frank Thornton, Perkins — Tristan Jellinek,** Warder **— Patrick Newell,** dziewczyna **Morgenhalla — Audrey Nicholson,** urzędnik sądowy **— John Waite,** policjant **— David Drummond,** egzaminator **— Eric Dodson,** lekarz **— Ian Curry.**
Produkcja: **Dimitri de Grunwald (Wielka Brytania) — 1962.**

*

Oryginalna komedia psychologiczna o nieudolnym adwokacie i jego kliencie, oskarżonym o zabójstwo żony. Dwie świetne kreacje — Sellersa i Attenborougha, dobry dialog.

Dodatek: „Hałas". Scenariusz: **Maria Zientarowa i Zofia Wdowkówna-Oldak.** Realizacja: **Zofia Wdowkówna-Oldak.** Scenografia: **Waldemar Świerzy.** Zdjęcia: **Ryszard Wróblewski.** Muzyka: **Piotr Hertel.** Produkcja: Studio Miniatur Filmowych w Warszawie — 1964 r. Barwny film lalkowy utrzymany w stylu groteski.

Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6 dobry — 4 słaby — 2
b. dobry — 5 dyskusyjny — 3 zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	J. Eljasiak	S. Grzelecki	S. Janicki	Z. Kałużyński	T. Kowalski	B. Michałek	Z. Pitera	J. Płażewski
Ręce nad miastem	4	5	5	5	5	6	6	5	6
Dawid i Liza	5	5	5	5	3		4	5	6
Serengeti nie może umrzeć	5	5	4	3				5	4
Mały światek Sammy Lee	4	5			4	5	4	4	5
Rękopis znaleziony w Saragossie	3	5	4	4	4	5	3		4
Barwy walki	4	4	5	4	3	4	4	4	4
Olbrzym	4	4	4	3	3	4	3	4	5
Nieprzyjaciel u progu	3							4	4
Bitwa nad Wołgą	5			3				3	3
Trzy życzenia	4		3					3	
Opowieść znad Donu	3						3	3	
Późne popołudnie	3	3	4	3	1			2	4

REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Stanisław Janicki, Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Tadeusz Kowalski (redaktor graficzny), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera. **REDAKCJA:** Warszawa, ul. Krakowskie Przedmieście 21/23. Telefony: redaktor naczelny — 268585. Centrala — 266251 i 267251. Sekretarz redakcji — w. 172, dział krajowy — w. 296, dział zagraniczny — w. 472, dział graficzny — w. 271.

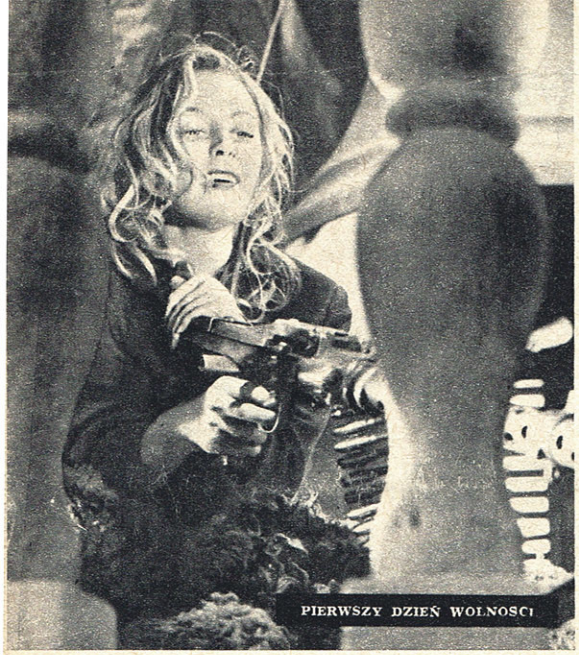
ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, SEMAFOR, Wytwórnia Filmów Dokumentalnych, Zjednoczone Zespoły Realizatorów Filmowych, J. Stachlewski, R. Sumik, archiwum. **ZDJĘCIA ZAGRANICZNE:** Mosfilm, Wytwórnia Filmów Fabularnych im. Gorkiego (ZSRR), Defa Film (NRD), Film Cineriz, Unifrance Film (Francja), „Indian Cinema" (Indie), Universal Pictures Company Inc., Warner Bros (USA), Galatea, Videz-Zebra (Włochy), archiwum.

FILM

TYGODNIK

WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe ADMINISTRACJA: ul. Krakowskie Przedmieście 21/23, tel. 260209. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — **45,50; półrocznie — 91.—; rocznie — 182.— zł. Przedpłaty na tę prenumeratę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto Nr 1-6-100024.** Egzemplarze zdezakutalizowane można zamawiać w **Centrali Kolportażu Prasy i Wydawnictw „Ruch" — Warszawa, ul. Srebrna 12.**

Druk. Zakłady Drukarskie i Wkładkodrukowe RSW „Prasa". Warszawa, Marszałkowska 3/5. Nakład 130 000. Numer oddano do druku 1.III.1965 r. Zam. 261. E-16.



PIERWSZY DZIEŃ WOLNOŚCI

„PIERWSZY DZIEŃ WOLNOŚCI"
ALEKSANDRA FORDA

„SŁODKIE ŻYCIE"
FEDERICO FELLINIEGO

„ZANIM OPADNĄ LIŚCIE"
WŁADYSŁAWA ŚLESICKIEGO

zdobywcami
ZŁOTYCH KACZEK
ZA ROK 1964

Po raz dziewiąty w historii naszej nagrody dokonali Czytelnicy wyboru najlepszych filmów ubiegłego sezonu. Nasz plebiscyt cieszył się — jak zwykle — dużym powodzeniem; także za granicą, skąd nadeszło wiele odpowiedzi.

Po szczegółowym obliczeniu nadesłanych głosów okazało się, że ZŁOTĄ KACZKĘ w kategorii polskich filmów pełnometrażowych zdobył za rok 1964 film **„Pierwszy dzień wolności"** reż. **Aleksandra Forda**, który wyprzedził zdecydowanie wszystkich konkurentów. Na drugim miejscu znalazł się „Koniec naszego świata" reż. Wandy Jakubowskiej, na trzecim — „Prawo i pięść" reż. Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórzewskiego.

„Pierwszy dzień wolności" został zrealizowany w zespole STUDIO. Scenariusz filmu (według sztuki Leona Kruczkowskiego) napisał Bohdan Czeszko, zdjęcia wykonał Tadeusz Wieżen, muzykę skomponował Kazimierz Serocki. Odtwórcami ról głównych są: Tadeusz Łomnicki, Beata Tyszkiewicz, Tadeusz Fijewski, Ryszard Barycz, Krzysztof Chamiec, Roman Kłosowski, Mieczysław Stoor, Elżbieta Czyżewska i Mieczysław Kalenik.

Wśród filmów zagranicznych głosy Czytelników były znacznie bardziej zróżnicowane — trzy pierwsze pozycje dzieli stosunkowo nieznaczna ilość głosów. Zwycięzcą okazał się film **„Słodkie życie"** reż. **Federico Felliniego**, przed „Harakiri" reż. Masaki Kobayashi i „Hamletem" Grigorija Kozincewa.

„Słodkie życie" jest — jak wiadomo — jednym z najgłośniejszych filmów świata ostatnich lat, laureatem Złotej Palmy na festiwalu w Cannes — 1960. Scenariusz filmu napisali: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano, Brunello Rondi; zdjęcia są dziełem operatora Otello Martelleg, muzykę skomponował Nino Rota. Czołowi aktorzy filmu — to Marcello Mastroianni, Yvonne Fürneaux, Anouk Aimee, Anita Ekberg, Alain Cuny.

W kategorii polskich filmów krótkometrażowych ZŁOTĄ KACZKĘ zdobył film **„Zanim opadną liście"** reż. **Władysława Ślesickiego**, który nieznacznie wyprzedził „Labirynt" reż. Jana Lenicy i „Wszyscy jesteśmy Presleyami" reż. Romana Wionczka.

Scenariusz nagrodzonego filmu napisali: Władysław Ślesicki i Bronisław Baraniecki, zdjęcia wykonał Bronisław Baraniecki. „Zanim opadną liście" jest laureatem Srebrnego Lajkonika na ubiegłorocznym Ogólnopolskim Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Krakowie oraz zdobywcą I Nagrody na festiwalu w Bergamo — 1964.

Realizatorom i aktorom nagrodzonych filmów składamy serdeczne gratulacje, życzymy im też nowych sukcesów artystycznych. Do życzeń tych dołączą się z pewnością nasi Czytelnicy — ZŁOTA KACZKA jest bowiem ich nagrodą.

SŁODKIE ŻYCIE

ALEKSANDER FORD jest jednym z najwybitniejszych polskich twórców filmowych. Zadebiutował w roku 1928 krótkometrażówkami: „Nad ranem" i „Tętno polskiego Manchesteru". W roku 1930 realizuje swój pierwszy film fabularny (niemy) — „Mascotte", a następnie — „Legion ulicy" (uznany przez czytelników „Kina" za najlepszy film roku 1932), „Przebudzenie" (wyświetlany pod tytułem „Miłość maturzystki" — 1934), „Sabra" (1934), „Droga młodych", „Ludzie Wisły" (wspólnie z Jerzym Zarzyckim — 1936).

Podczas wojny reżyser przebywał w ZSRR, gdzie kierował Czołówką Filmową WP, realizując również filmy dokumentalne (m.in. „Majdanek" — w wyzwolonym Lublinie). Powojenne filmy Forda — to: „Ulica Graniczna" (1948), „Młodość Chopina" (1951), „Piątka z ulicy Barskiej" (1953) — (nagroda za reżyserię w Cannes), „Krzyżacy" (1960) — film nagrodzony ZŁOTĄ KACZKĄ naszego tygodnika — i „Pierwszy dzień wolności" (1964).

FEDERICO FELLINI, jeden z najwybitniejszych współczesnych twórców filmowych, rozpoczął pracę w filmie w roku 1941 — jako scenarzysta. Od roku 1944 współpracuje z Roberto Rossellinim — jest asystentem i scenarzystą wielu jego głośnych filmów. W roku 1950 zrealizował wspólnie z Alberto Lattuadą swój pierwszy film — „Światła kabaretu", a następnie: „Biały szejk", „Walkonie" „La Strada", „Niebieski ptak", „Nocc Cabirii", „Słodkie życie", nowela w „Boccaccio 70" i „Osiem i pół". Obecnie reżyser pracuje nad filmem „Giulietta i duchy".

ZANIM OPADNĄ LIŚCIE

Oto wykaz nagród, które zostały rozlosowane wśród wszystkich uczestników plebiscytu:

Aparat fotograficzny otrzymuje Maria JAŚNIAK, Katowice-Bogucice, Grabonia 3/11.

Książki WAiF o tematyce filmowej otrzymują: Barbara BANASIAK, Ostrów Wlkp., Raszkowska 15/13; Zofia BRANICKA, Warszawa 12, Sandomierska 16/8; Jerzy BOGUSŁAW, Warszawa 1, Bednarska 18a/7; Grażyna CHOCIŁOWSKA, Choszczno, Bolesława Chrobrego, Liceum; Edward FRIDLEWICZ, Winnica P/O Striżawka, ZSRR; Jan JEKIEL, Sopot, Jakuba Goyki; Regina KOŁAKOWSKA, Ciechanów, Wojska Polskiego 38; Zdenek KOŻNAR, Doksy, okr. Ceska Lipa, 5 Kvetna 30, CSRS; Mirosława KUBAWA, Zduńska Wola, Łaska 6; Elżbieta MARKIEWICZ, Grudziądz, Tysiąclecia 53/6; Kazimierz MORGIEWICZ, Jonkowo, pow. Olsztyn; Andrzej OLESZEK, Kielce, Maślana 10; Janina PIETRZAK, Poznań, Raszyńska 42c/10; Henryk STOMECKI, Bukareszt, Ambasada Polska, Rumunia; Jan SZCZĘSNY, Ostróda, Stępińskiego 3/5; J. URBANIAK, Warszawa, Natolińska 3/93; Urszula WALAS, Tomaszów Maz., Szczęśliwa 46; Magdalena WASILEWSKA, Warszawa 21, Wirażowa 66/2; Marian WAŚKO, Poznań 2, Gąsiorowskich 11/9; Irena ZIEMBICKA, Toruń, Mickiewicza 36/3.

Nagrody prześlemy pocztą.

WŁADYSŁAW ŚLESICKI jest absolwentem PWSF w Łodzi. Po ukończeniu studiów pracuje w warszawskiej WFD, gdzie w latach 1956-57 realizuje wespół z Kazimierzem Karabaszem głośne filmy „Gdzie diabeł mówi dobranoc" i „Ludzie z pustego obszaru". Następne filmy reżysera — to: „W gromadzie Ducha Puszczy" (wespół z W. Pomianowskim), „Spacer w Bieszczadach", „Opowieść o drodze" (1958) „Dzień bez słońca" (wespół z K. Karabaszem — 1959), „Wśród ludzi" (1960), „Portret małego miasta" (1961), „Płyną trawy" (ZŁOTA KACZKA — 1962), „Zanim opadną liście" i — ostatnio — „Góra".